



## BERLINER BEITRÄGE ZUR SKANDINAVISTIK

Titel/  
title: *Literarischer Spuk. Skandinavische Phantastik im Zeitalter des  
Nordischen Idealismus*

Autor(in)/  
author: Stephan Michael Schröder

Kapitel/  
chapter: 2: »Das Phantastische als analytischer Begriff«

In: Schröder, Stephan Michael: *Literarischer Spuk. Skandinavische  
Phantastik im Zeitalter des Nordischen Idealismus*. Berlin: Freie  
Universität, 1994

ISBN: 3-927229-03-2

Reihe/  
series: Berliner Beiträge zur Skandinavistik, Bd. 5

ISSN: 0933-4009

Seiten/  
pages: 44-123

Diesen Band gibt es weiterhin zu kaufen. This book can still be purchased.

© Copyright: Nordeuropa-Institut Berlin und Autoren.

© Copyright: Department for Northern European Studies Berlin and authors.

## 2. Das Phantastische als analytischer Begriff

»Wohl nie. hat ein Kunstwerk, das zählt, seiner Gattung ganz entsprochen.«

Theodor W. Adorno<sup>1</sup>

»Theoretiker spielen gerne den Terroristen oder den Puristen.«

Georges Jacquemin<sup>2</sup>

Trotz der Vielzahl der Forschungsbeiträge in den letzten Jahren ist man nur recht bedingt zu einem Konsens darüber gelangt, wie das Phantastische zu definieren ist. Nach Meinung mancher ist dies zwangsläufig, da das Phantastische eben nicht vollständig qualifizierbar sei. Döring z.B. hat gleich am Anfang seiner Untersuchung zur Phantastik argumentiert, daß Definitionsversuche zwangsläufig ihr Ziel verfehlen müßten, da das Phantastische »sich ja gerade der vollständigen Auflösbarkeit in begriffliche Rationalität« widersetze.<sup>3</sup> Das Phantastische als klassischer sokratischer Atopos? Ein solcher apriorischer Verzicht auf den Versuch einer Definition ist allerdings höchst problematisch:

- 1) Sicherlich widersetzt sich Phantastik »der vollständigen Auflösbarkeit in begriffliche Rationalität«, aber teilt sie dieses Schicksal – qualitativ – nicht mit Literatur im allgemeinen?
- 2) Eingestandener oder nicht eingestandener Grund für den ostentativen Verzicht auf eine Definition ist der verständliche Wunsch, allen Anschein eines normativ-poetologischen Sprachgebrauchs zu vermeiden.<sup>4</sup> Statt dessen begnügt man sich mit einer Annäherung an das

---

1 Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, hrsg. v. Gretel ADORNO u. Rolf TIEDERMANN, Ffm 1973, 297.

2 Georges JACQUEMIN, »Über das Phantastische in der Literatur«, in: *Phaicon*; 2, 33.

3 Ulrich DÖRING, *Reisen ans Ende der Kultur. Wahrnehmung und Sinnlichkeit in der phantastischen Literatur Frankreichs* (Europäische Hochschulschriften, Reihe 13: Französische Sprache und Literatur; 86), Ffm et al., 1987, 10.

4 Peter CERSOWSKY räumt dies offen ein (*Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der »schwarzen Romantik«*, insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka, München 1983, 25f), bei anderen steht es unausgesprochen im Hintergrund.



Phantastische anhand einzelner Beispiele<sup>5</sup> oder beteuert wie der Altmeister der französischen Phantastikforschung, Vax, mit kokettem Unterton:

Wir werden den gewagten Versuch, das Phantastische zu definieren, nicht unternehmen [. . .]. Wir werden vielmehr versuchen, das Gebiet des Phantastischen einzugrenzen, indem wir die Beziehungen zu benachbarten Genres aufzeigen<sup>6</sup>

– als ob diese Differenzbildung nicht auch bereits eine Definition wäre.<sup>7</sup> Döring, Vax, Krichbaum u.a. verwechseln bei ihrer Definitionsaskese Real- mit Nominaldefinitionen. Letztere – und nur um eine solche kann es sich handeln – sind unerlässlich, um den wissenschaftlichen Sprachgebrauch zu regeln. Ihrem Wesen nach sind sie deskriptiv, nicht normativ.

3) Auch Döring u.a. legen ihren Untersuchungen einen relativ festen Kanon der phantastischen Literatur zugrunde, ohne daß die Lesenden die Möglichkeit haben, diese Kanonbildung und ihre Voraussetzungen theoretisch nachzuvollziehen.

Der apriorische Verzicht auf einen Definitionsversuch (welcher auch das ausdrückliche Bekenntnis zum eigenen vorwissenschaftlichen Verständnis von Phantastik und dessen Nachprüfbarkeit einschließt) kann das zugrundeliegende methodische Dilemma lediglich verwischen, aber keinesfalls beseitigen, das am Anfang einer jeden Untersuchung zum Phantastischen stehen muß – und besonders am Anfang dieser Untersuchung, die eine phantastische Tradition überhaupt erst aufzeigen will: Die Kategorienbildung ›phantastische Literatur‹ setzt bereits eine Textauswahl voraus, diese wiederum ist bereits Folge einer Kategorienbildung etc. Weder reine Induktion noch Deduktion führen hier zum Ziel. Hempfer hat statt dessen ein Verfahren vorgeschlagen, das die »Reflexion der bisherigen Strukturierungsversuche und deren

5 Z.B. Jörg KRICHBAUM: »Das Phantastische ist nicht definierbar, es ist allenfalls beschreibbar anhand einiger Beispiele.« (»Einige Gedanken zur Phantastik«, in: Franz ROTTENSTEINER (Hrsg.), ›Quarber Merkur‹. Aufsätze zur Science Fiction und Phantastischen Literatur, Ffm 1979, 179.)

6 Louis VAX, »Die Phantastik«, in: *Phaicon*; 1, 11.

7 Zu einer solchen gelangt er denn auch: »Das Phantastische im strengen Sinne erfordert den Einbruch eines übernatürlichen Ereignisses in eine von der Vernunft regierte Welt.« (Ibid., 17.)

Objektadäquatheit« zum Ausgangspunkt nimmt,<sup>8</sup> wobei er ausdrücklich auch die Urteile aus der Entstehungszeit des Werkes unter die »bisherigen Strukturierungsversuche« subsumiert.<sup>9</sup> Daher soll im folgenden versucht werden, zeitgenössische terminologische Charakterisierungen und die Versuche der Forschung, das Textcorpus zu strukturieren, auf ihre Objektadäquatheit hin zu überprüfen. Das Textcorpus besteht zum einen aus drei weitgehend willkürlich ausgewählten skandinavischen Beispieltexten, zum anderen aus Texten verschiedener nichtskandinavischer Nationalliteraturen aus verschiedenen literaturgeschichtlichen Perioden, die in der Forschung ein unstrittiges Textcorpus des Phantastischen bilden. Diese zeitliche wie räumliche Streuung des Textcorpus ist wegen der notwendigen Trennung von konstitutiven und konsekutiven (also supplementären Merkmalen) in phantastischen Texten unerlässlich. In Hempfers bereits zitierter *Gattungstheorie* wird (in Anlehnung an Piagets Systemmodell) unterschieden zwischen

relativ oder absolut konstanten Tiefenstrukturen und den sich wandelnden historischen Transformationen, in denen sich die Tiefenstrukturen konkretisieren [. . .]. In unserem Modell sieht dies dergestalt aus, daß die charakterisierende [sic] Norm einer Gattung ihre Tiefenstruktur ist, die die konkreten Elementkomplexionen, die jeweiligen Transformationen, auf ein allgemeines Grundmuster beziehbar macht [. . .].<sup>10</sup>

Vor dem Hintergrund der bisherigen Phantastikforschung erscheint es sinnvoll, Phantastik als ein internationales Phänomen zu betrachten, das sich im Verlauf seiner nunmehr über zweihundertjährigen Geschichte in verschiedenen historischen Ausprägungen manifestierte. Diese Vielfalt der Formen muß in eine konstante Tiefenstruktur und zeitabhängige Oberflächenstrukturen bzw. -merkmale zerlegt werden, um nicht die Ergebnisse der Analyse einer historisch geprägten phantastischen Literatur als überzeitliche, allgemeingültige zu präsentieren, wie dies bereits mehrfach in der Forschung passiert ist.<sup>11</sup> Diese Zerle-

---

8 Klaus W. HEMPFER, *Gattungstheorie. Information und Synthese* (Information und Synthese; 1 – utb; 133), München 1973, 130.

9 Ibid., 136.

10 Ibid., 141f.

11 Beispiele hierfür sind Tzvetan TODOROVs These vom Tod der Phantastik im 20. Jh., die er anhand einzelner Texte der Phantastik des 19. Jh. gewann (*Einführung in die fantastische Literatur*, München 1972), oder Marianne WÜNSCHS These, daß – falls in einem phantastischen Text Erklärungsangebote für das phantastische Geschehen gemacht werden – eines von ihnen ein »nicht-wissenskonformes Erklärungsangebot des okkulti-

gung ist allerdings in der Abfolge dieser Arbeit eine *heuristische*, denn auch die supplementären Merkmale müssen zur Facettierung des phantastischen Textes und zur Analyse seiner Funktionen herangezogen werden.

## 2.1 Etymologie und zeitgenössischer skandinavischer Sprachgebrauch

Das Wort ›phantastisch‹ leitet sich etymologisch vom griechischen ›phantastikós‹ ab und hat die Grundbedeutung ›der Phantasie entsprungen‹.<sup>12</sup> Verwandt ist es mit ›phaíno‹ = ›ich lasse erscheinen‹, ›ich zeige‹, und mit ›phantasia‹ = Bild, Erscheinung.<sup>13</sup>

Das *Ordbog over det danske Sprog* (im Untersuchungszeitraum mit wenigen Ausnahmen ein Wörterbuch der dänisch-norwegischen Schriftsprache) führt als erste Nachweise für ›fantastisk‹ Zitate von Ingemann, Carsten Hauch (1790–1872) und Sibbern an,<sup>14</sup> also erst aus dem Untersuchungszeitraum, während das *Ordbok över svenska språket* zahlreiche Nachweise für einen leicht variierenden Sprachgebrauch ab 1604 bringt.<sup>15</sup> Auffällig sind in beiden Wörterbüchern die negativen Konnotationen, die der Begriff trägt:

**fantastisk**, *adj.* ([. . .] *især nedsæt.*) 1) som vidner om overdreven (utøjlet) fantasi; som stammer fra ell. passer sig for en fantast [. . .]; ogs.: som kun synes at kunne høre hjemme i fantasien's verden [. . .] 2) (l. br.) som har en utøjlet fantasi, er en fantast [. . .].<sup>16</sup>

**FANTASTISK** [. . .] 1) (†) uppdiktad; inbillad. [. . .] 2) beroende på l. vittnande om osv. en djärv l. otyglad l. alla hänsyn till det verkliga l. möjliga föraktande fantasi; (ytterligt) märkvärdig l. besynnerlig, vidunderlig, bisarr, grotesk, absurd; stundom: enorm, fabelaktig. [. . .] 3) om person:

---

stischen Typs sein« müsse (*Die Fantastische Literatur der frühen Moderne (1890–1930). Definition – Denkgeschichtlicher Kontext – Strukturen*, München 1991, 6) – eine These, die deutlich bedingt ist durch die phantastische Literatur der frühen Moderne, in der Okkultismus häufig auftrat.

12 Jacob u. Wilhelm GRIMM, *Deutsches Wörterbuch*; 7: N.O.P.Q., bearb. v. Matthias von LEXER, Leipzig 1889, 1825.

13 Aase Lagoni DANSTRUP, *Fantastisk litteraturs dialektiske forhold til samfundet: Dino Buzzati* (Romansk instituts dupliserede småskrifter; 51), Kbh 1989, 9.

14 *Ordbog over Det danske Sprog* [ODS]; 4: Døbe-Flytte, Kbh 1922, 753.

15 *Svenska Akademiens Ordbok* [SAOB]; 8: F-Fulgurit, Lund 1926, F 269.

16 ODS; 4, 753.

som lever i fantasiens värld; nästan bl. i nedsättande mening: som är en fantast, fylld av griller, överspänd, narraktig; ofta: som framställer ngt fantastisk.<sup>17</sup>

›Phantastisch‹ war offensichtlich keine Ehrenbezeichnung im Sprachgebrauch der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Beispiele, vor allem für die Bedeutungen ›unangenehm‹ und ›fern der Wirklichkeit‹, lassen sich zuhauf finden: So wird im *Poetisk Kalender* 1813 eine Person als »till utseendet mera fantastisk än angenäm«<sup>18</sup> beschrieben, und in Aurora Lovisa Ljungstedts (1821–1908) Roman *Kärleksdrycken* heißt es: »Hela denna scen i den torftiga mörka jordkulan på den ödsliga heden skulle för en vanlig åskådare säkert förefallit så orimlig och fantastisk, att han trots sig drömma«. <sup>19</sup>

Der Beginn eines literaturtheoretischen Sprachgebrauchs wird in der Forschungsliteratur nach Frankreich auf das Jahr 1828 datiert. Dort wurde das ›Phantastische‹ am 2. August 1828 von Jean-Jacques Ampère in der Pariser Zeitschrift *Le Globe* benutzt, um eine Textsorte zu kennzeichnen. Ironischerweise beruhte seine Verwendung des Begriffes auf einem Mißverständnis Ampères, der ihn in Anlehnung an E. T. A. Hoffmanns *Fantasiestücke in Callots Manier* (1814/15) schuf, dabei aber ›Phantasie‹ mit dem ›Phantastischen‹ verwechselte.<sup>20</sup> Bereits ein Jahr zuvor jedoch hatte Walter Scott im Hinblick auf Hoffmanns Werke und Chamisso's *Peter Schlemihl* (1814) von »the FANTASTIC mode of writing«, »the fantastic style of composition« oder kurz von »the *fantastic*« geschrieben, das er als ein Genre verstand und mit dem »supernatural grotesque« gleichsetzte.<sup>21</sup> Wem auch immer das Verdienst zukommt, den Begriff geprägt zu haben – spätestens seit der Abhandlung *Du Fantastique en Littérature* (1830) von Charles Nodier und der Flut

17 SAOB; 8, F 269.

18 Vilhelm Fredrik PALMBLAD, »Fjällhvalfet«, in: *Poetisk Kalender för år 1813*, 61.

19 [Aurora Lovisa LJUNGSTEDT,] »Kärleksdrycken«, in: *Samlade berättelser af Claude Gerard*; 2, Sthlm 1872, 140.

20 Zur Begriffsgeschichte s.: Pierre-George CASTEX, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, 6. Aufl. Paris 1982, 7f; Dieter PENNING, »Der Begriff der Überwirklichkeit. Nerval, Maupassant, Bréton«, in: *Phantastik in Literatur und Kunst*, 202; Doris DISTELMAIER-HAAS, »Einführung«, in: *Phantastische Geschichten aus Frankreich (Contes fantastiques)* (Reclams Universal-Bibliothek; 9869), Stuttgart 1977, 6.

21 Walter SCOTT, »On the Supernatural in Fictitious Composition, and particularly on the Work of Ernest Theodore William Hoffmann«, in: Ders., *On Novelists and Fiction*, hrsg. v. Joan WILLIAMS, London 1968, 325ff.

der ›contes fantastiques‹ in der französischen Literatur<sup>22</sup> war das ›Phantastische‹ Teil des literaturtheoretisch-ästhetischen Diskurses in Frankreich und später auch in anderen Ländern geworden.

In Skandinavien jedoch war diese Bedeutungsvariante im Untersuchungszeitraum weitgehend unbekannt. In den wenigen Fällen, wo das ›Phantastische‹ eine Textsorte bezeichnet (mit Einschränkungen z.B. im einleitenden Zitat in Kap. 1.1 oder in einem Aufsatz in *Argus* 1830, wo über Texte E. T. A. Hoffmanns zu lesen ist: »Man skulle kunna kalla denna genre för den Fantastiska«<sup>23</sup>), läßt sich immer nachweisen, daß der Text entweder eine Übersetzung aus dem Französischen war oder aber (wie der Aufsatz in *Argus*) zumindest nach einer französischen Vorlage entstand.<sup>24</sup> Erst gegen Ende des Jahrhunderts erscheint der Begriff in Skandinavien als ein literaturwissenschaftlich reflektierter. In Schweden erschien 1893 eine Reihe *Fantastiska Noveller*, 1899 wurde in Kopenhagen/Kristiania der Hoffmann-Übersetzung *Bjærgværkerne i Falun* der Untertitel *Fantastisk Fortælling* hinzugefügt, und in der Folgezeit hat sich der Begriff etabliert, wenn er auch nicht immer das abdeckt, was man heute in der Literaturwissenschaft unter ›phantastisch‹ versteht.<sup>25</sup>

## 2.2 ›Et Eventyr‹? Erste Konturen eines Genres

Der bloße Umstand, daß auf der Beschreibungsebene im Untersuchungszeitraum der Begriff des Phantastischen in Skandinavien noch nicht existierte, sollte nicht zu dem Trugschluß verleiten, daß es auch das Genre noch nicht gegeben habe. Denn in Frankreich entstand die Genrebezeichnung ebenfalls erst 56 Jahre nach dem Erscheinen des er-

22 Einen informativen Überblick gibt Karl-Alfred BLÜHER, *Die französische Novelle* (utb; 49), Tübingen 1985, 143–163.

23 Zit. nach: MELANDER, 139.

24 Ibid. Ähnlich war die terminologische Situation im deutschsprachigen Raum, wo der Emigrant Heinrich HEINE 1835 vor dem Hintergrund der Phantastik-Mode in Frankreich das Phantastische in »Die romantische Schule« diskutierte (in: Ders., *Sämtliche Schriften*, hrsg. v. Klaus BRIEGLEB; 3 (hrsg. v. Klaus PÖRNBACHER), München 1971, 456f).

25 Nur drei Beispiele: Helena NYBLÖM, *Katten från Siena och andra fantastiska berättelser*, Sthlm 1917 (auch nach unserem heutigen Verständnis phantastisch); Ossian ELGSTRÖM, *Fantastiska noveller*, Sthlm 1920 (orientiert sich eher an H. G. WELLS), Karen BLIXEN, *Syv fantastiske Fortællinger*, Kbh 1935 (einzelne Erzählungen wie *Aben* sind phantastisch).

sten phantastischen Textes, Cazottes *Le diable amoureux* (1772). Und lange vor 1828 hatten Praktiker wie Ludwig Tieck und E. T. A. Hoffmann sich ausführlich theoretisch mit dem Phänomen des Phantastischen in der Literatur auseinandergesetzt (s.u.).

Im skandinavischen zeitgenössischen Diskurs hat man mit einer Vielfalt von Begriffen versucht, ohne Rückgriff auf einen Neologismus die Besonderheiten von Texten zu umreißen, welche sich den zeitgenössischen Genrengrenzen verweigerten und die man heute als phantastisch bezeichnen würde. Drei solcher Texte habe ich als Beispiele (nicht als Archetypen!) ausgewählt, an denen ich zudem Aspekte einer Definition des Phantastischen darstellen möchte:

*Text 1: Maurits Hansen: Palmyra. En Novelle (1820).<sup>26</sup>*

Nach vier Jahren Studienreise durch Italien, Griechenland und den Orient kehrt Anton Falster, schrecklich verändert und kranken Aussehens, nach Norwegen zurück. Er aber verteidigt seine Reise (»jeg vilde ikke have undværet denne Rejse for et langt, sundt Liv; den er ubetalelig« (4)) und spricht schwärmerisch vom Orient: »En dyb Aand rører sig i de sønderbrudte, adspredte Levninger; Historien har der kun en Lampe at lyse med, ingen Fakkelt. Men dette Lampeskin, Hr. Pastor, det bringer Hjertet til at bæve af en sød, inderlig Fornemmelse.« - »Du - Du Tydsker!« sagde Presten smilende. (7)) Für Anton ist der Orient der Ort, »hvor det Høje, det Dybe og det Rige omarmedes i søsterligt Samfund; Alderdommens højtideligste Levning minder endnu i sit Grus om at denne Forening kunde tilhøre Jorden. Disse Levninger vare fordom det herlige Palmyra«. (8) Als er eine Zeichnung dieser Stadt erblickt, verfällt er in tiefe Schwermut. Auf Nachfragen seines besorgten Va-

ters offenbart Anton seine völlige Desorientierung: »O, Fader! spørg ikke; det er Daarskab, det er Blændværk; men - jeg ved ikke ret, hvad Tid det er - jeg ved ikke ret, hvem jeg er; - jeg er ikke altid her, hvor jeg synes at være.« (9) Sein Vater hält ihn daraufhin für wahnsinnig.

Unvermittelt setzt eine Binnenerzählung ein: Auf dem Siegesfest, das die Königin von Palmyra, Zenobia, nach ihrem Sieg über die Perser ausgerichtet, erscheint plötzlich ein Fremder, der die Feiernden prophetisch an die Vergänglichkeit Palmyras gemahnt und ein Palmyra in Ruinen heraufbeschwört. Vor dem Zorn des aufgebrachten Volkes rettet ihn der Rabbi Eliezar. Eliezar nennt den Fremden, der nicht weiß, wie er in diese Zeit und an diesen Ort gekommen ist, Akhilleus und nimmt ihn bei sich auf. In dem Heim des Rabbis lernt er dessen verschleierte Pflgetochter Zilha kennen. Am selben Abend noch wird er der Königin Zenobia vorgestellt und von ihr zum Privatsekretär er-

<sup>26</sup> In: *Morgana. Nytaarsgave for 1821*, Christiania 1820. Zit. nach: Ders., *Noveller og Fortællinger*, hrsg. v. C. N. SCHWACH; 2, Christiania 1855, 1-33. Hier wie in meiner gesamten Untersuchung werden Seitenzahlen für die Textnachweise in Klammern im laufenden Text genannt, wo der Bezug eindeutig ist.

nannt – was den Fremden am nächsten Morgen als »en alt for frygtelig Sandhed [vorkommt]. Thi at en Fejttagelse var med i Spillet, eller og et Naturspil, hvorom den blotte Anelse bragte hans Haar til at rejse sig, derom kunde han ikke tvivle«. (15) Der Rabbi ermahnt ihn, der Königin nicht die Zukunft zu enthüllen, die der Fremde ja kennt, sondern ihr nur zu raten. Der Fremde befolgt dies, doch gerät seine Haltung stark unter Druck, als die unzufriedene Königin den Rabbi gefangensetzt und seine Hinrichtung androht, da sie in ihm zu Recht die Quelle der Weigerung vermutet. Obwohl auch Zilha ihn bittet und ihm ihr Herz verspricht, bleibt der Fremde standhaft und wird ins Gefängnis geworfen. Derweil rückt das römische Heer heran und belagert die Stadt. Dem Fremden gelingt die Flucht aus dem Kerker, als er »Salomons Løngang« (24) entdeckt. Am Ende des Ganges trifft er »den vise Østens Konge. Efter at have hørt, seet og lært mangfoldige Ting, hvoraf dog Alt syntes ham som i en dunkel Drøm bekendt« (ibid.), wird er vor die Wahl gestellt, ob er wieder in seine Zeit oder nach Palmyra zurückkehren möchte. Der Fremde entscheidet sich für Palmyra und sucht sofort die Königin auf, die ihn darüber aufklärt, daß er die Probe bestanden habe. Als erste Belohnung darf er den vermeintlich hingerichteten Rabbi in seine Arme schließen. Am Abend wird ihm die Hand der Königin angetragen, doch er bleibt Zilha treu. Zur Belohnung darf er Zilhas Schleier lüften – es ist Zenobia! Sie nimmt ihn zum Gemahl und erhebt ihn

zum König. Am nächsten Morgen erobern die römischen Truppen die Stadt. In der Stunde des Abschieds gibt Zenobia ihm einen Talisman, »som Du aldrig maa skille Dig ved. Saa længe Du bærer den, skal Tid og Død ikke adskille os, og naar Du engang i fjerne Tider finder den under dette Tempels Ruiner [...], da skal vi atter færdes og Tidens Hjul skal gaa tilbage for os, ufatteligt for Menne-sken«. (28) (Diese Erzählung, betitelt »En Ulykkeligs magnetiske Drøm, optegnet efter Hukommelse i hans lykkelige Dage« (33), übergab Anton einige Jahre nach seiner Rückkehr seinem Schwager.)

Auf die Nachricht von Antons Krankheit kommt sein Reisekamerad Baron Rosenholm zu Besuch. Von ihm erfährt die Familie, daß Anton eine Nacht in den Ruinen Palmyras alleine herumgewandert sei. Als man ihn morgens fand, habe er wie ein Wahnsinniger ausgesehen und einen merkwürdigen kleinen Stein mitgebracht, den er in einem verfallenen Tempel gefunden hatte und den er seitdem beständig betrachtet. Mina, die Anton liebt, gelingt es, von ihm diesen Stein zu erhalten, worauf es Anton schlagartig besser geht. Doch nach drei Jahren stirbt Mina, und bei der Durchsicht ihrer Hinterlassenschaft stößt Anton wieder auf das Medaillon. »Næste Morgen – var hans Forstand aldeles borte! – Nu sidder han med de stive, stirrende Øjne den hele Dag ganske alene og drømmer. Intet kan vække ham.« (33)

*Text 2: Carl Jonas Love Almqvist: Wargens dotter* (entstanden vor 1826, früherer Titel: *Den rika bondflickan*) (1833).<sup>27</sup>

In der Jagdschloßrunde erzählt Richard das erste Mal eine »spökscen« (273): In der Nähe von Vingåker traf er auf einen seltsamen »spögubbe«, der aussah »som vålnaden av en varg i människo-

hamn« (276). Der Alte, nach Richards Einschätzung ein »stackare av tvetydigt förstånd« (274), singt ihm ein Lied von der Liebe Henrik Jonssons und Annas vor. Annas reiche Eltern verweigern ihre Zustim-

27 In: *Fria fantasier eller Törnrosens bok* (D) II, Sthlm 1833, eig. Pag. Zit. nach: Ders., *Samlade skrifter*; 5: *Törnrosens bok, I–III*, hrsg. unter Redaktion v. Fredrik Böök, Sthlm 1920, 271–285.

mung zur Hochzeit mit dem armen Henrik, worauf die beiden gemeinsam engumschlungen in den Tod gehen. Annas Vater ordnet an, daß Anna zur Beerdigung aus Henriks Armen gelöst wird. Als dies sich als unmöglich erweist, schlägt er mit einer Axt Henriks Hand ab, um die beiden voneinander zu trennen. In der nächsten Nacht erscheint ihm

der handlose Henrik, und Annas Vater verfällt aus Schock in eine todesähnliche Starre. Man hält ihn für tot und begräbt ihn, doch gelingt es ihm noch, sich aus dem Sarg zu befreien. Aber Henriks Geist läßt ihn nicht in Ruhe, bis er den Beruf eines Spielmanns annimmt, um zu »Sjunga de ungas ljuvliga vilja/ Sjunga hur vargen åt deras kärlek«. (285)

### Text 3: Henrik Hertz: *Pigen fra Georgien. Et Eventyr* (1862).<sup>28</sup>

»For nogle Aar siden levede der her i Byen en tydsk Chemiker og Instrumentmager, hvis Navn var Doctor Beireis.« (3) Allerlei Seltsames erzählt man sich über ihn, »kun at i vore oplyste Tider Ingen ret vilde troe derpaa«. (Ibid.) Der Doktor lebt recht isoliert; lediglich zu dem Kaufmann Aagensen hat er Kontakt, dessen Kindern er vermeintlich mechanisches Spielzeug mitbringt, das die Grenze zur Lebendigkeit zu überschreiten scheint, wenn die Eltern nicht zu Hause sind. Als Theodor, der Sohn Aagesens, konfirmiert ist, nimmt der Doktor ihn als seinen Lehrling bei sich auf, um ihm eine Universalbildung zu vermitteln. Das Haus des Doktors ist vollgestopft mit Gerätschaften, Präparaten und Maschinen, und im obersten Stockwerk entdeckt Theodor nach einigen Jahren einen versteckten fensterlosen Raum. In der Mitte des Raumes steht eine goldene Schale, in der zwei Augen schwimmen »af en underfuld Skjønhed og en saadan Glands, at den lyste over hele det lille Rum.« (17) Durch Bewegungen des Wassers vermögen diese Augen zu sprechen und ihm zu erklären, daß nur »disse Øine, du seer for dig, og min Stemme, og med disse min Sjæl – thi min Sjæl ligger i mine Øine og min Stemme – kun dette er fængslet til det magiske Vand i denne Skaal«. (18f) Ihr Name sei Kathinka, sie stamme aus Georgien, wo sie ein hochmütiges, eitles, verwöhntes Mädchen war,

durch eine falsche Erziehung völlig verdorben. Der Doktor rettete sie, indem er »[v]ed hvilken rædsom Magt det var ham muligt, veed jeg ikke« (28)) Augen (Seele) und Körper voneinander trennte, der jetzt nur noch »et dyrisk Liv« (ibid.) habe. Theobald verliebt sich in die Augen und erfährt vom Doktor, was er zu tun habe: »Formaaer du i din Phantasie at danne dig et nyt Billede af de enkelte Dele, du kjender herfra, og de sørgelige Rester, du vil faae at see derovre, altsaa paa en Maade forud og i Tankeverdenen at construere den Gjenforening, hvorpaa det her kommer an; [...] da er hun frelst, da er hun din, og ingen Magt kan adskille Jer.« (34) Theodor reist nach Georgien zu Graf Woronowitsch, dem Vater Kathinkas. Als er die Hülle Kathinkas sieht, sinkt sein Mut, denn »intet Andet [var] tilbage end et dyrisk vegeterende Liv, der ingen Sympathie kunde vække«. (42) Doch in einem Traum erblickt er die Augen, die ihn bitten, noch einen letzten Versuch zu unternehmen. Er sucht Kathinka nachts auf und findet sie nur leichtbekleidet und schlafend vor, worauf es ihm gelingt, »[at] sammensmelte det Syn, han saae for sig, med hans ældre, lykkelige Erindringer«. (50) Theodor erhält die erlöste Kathinka zur Frau, während der Doktor »forlod samme Aar Kjøbenhavn, efterat have solgt det Huus, han beboede, og det er ikke bekjendt, hvor han drog hen«. (52)

In allen drei Prosatexten wird der Textkosmos, der zumindest anfänglich einer wiedererkennbaren Gegenwartswirklichkeit entspricht, einer ontologischen Desorientierung unterzogen. Dies geschieht durch den

28 In: Ders., *Eventyr og Fortællinger*, Kbh 1862, 1–52.



Eintritt von etwas, das als kontraempirisch und daher nicht intelligibel auftritt. In *Palmyra* und *Wargens dotter* entsteht diese ontologische Desorientierung aus der den Lesenden nahegelegten Möglichkeit, daß das unmögliche Geschehen, das die Betroffenen erzählen, vielleicht doch nicht Folge ihres Wahnsinns ist, wie man als aufgeklärter Mensch annehmen möchte, sondern Grund desselben. In der letzten Erzählung wiederum, *Pigen fra Georgien*, ist der ontologische Bruch unzweifelhaft: Den Lesenden bieten sich keine Anhaltspunkte für Rationalisierungsstrategien, die das Unmögliche des Geschehens entschärfen könnten. Einzig die Möglichkeit, daß es sich um keinen ontologischen Bruch, sondern um eine Extrapolation der Wirklichkeit wie in der Science Fiction handelt, wird angedeutet. Ist der Doktor doch genauso bewandert in den Naturwissenschaften wie sein deutscher Kollege Frankenstein, dem seine wissenschaftlichen Forschungen die Schaffung des Monsters ermöglichten. Doch zum einen schätzt seine Umgebung Doktor Beireis nicht als Wissenschaftler ein, sondern als Magier (»Men vist er det, at der en Tid blev fortalt [. . .] mange forunderlige Historier om ham [. . .], kun at i vore oplyste Tider Ingen ret vilde troe derpaa. Han skulde saaledes være fuldkommen hjemme i den sorte Kunst« (3)), zum anderen entstammen die Bedingungen der Wiedervereinigung von tierischer Hülle und beseelten Augen (sieben Jahre nach der Trennung, sieben Wochen Zeit für die Bemühungen) nicht dem aufklärerisch-naturwissenschaftlichen, sondern einem voraufklärerisch-magischen Diskurs.

*Pigen fra Georgien* heißt im Untertitel »Et Eventyr«, obwohl man sofort die zeitliche und räumliche Unbestimmtheit (»Es war einmal. . .«) und die Fraglosigkeit des Wunderbaren vermißt. *Palmyra* trägt den Untertitel »En Novelle«, was wiederum den ontologischen Konflikt ignoriert, an dem die Hauptperson zugrunde geht. *Wargens dotter* schließlich entstammt einer Sammlung mit dem Obertitel »Fria fantasier«; im Text folgt durch den Erzähler Richard Furumo die Charakterisierung als »spøkscen« (273). Die Vielfalt von Bezeichnungen, die diese und ähnliche Texte bis 1870/80 tragen, kreisen das Phantastische präzise ein, wenn man sie als Knoten *eines* Netzes liest. Sieht man von weitgehend neutralen Begriffen wie »fortælling«, »historie«, »berättelse« u.ä. ab, so denotieren die Untertitel, Autoren- und Autorinnenkom-

mentare und Sekundärzeugnisse die folgenden Dimensionen der Texte:<sup>29</sup>

1) *die genetische Dimension*: Hier wird die Beziehung des Textes zu einfachen Formen des Erzählens unterstrichen. Am gebräuchlichsten war die Bezeichnung ›Märchen‹ (›saga‹, ›Eventyr‹, auch ›sagodikt‹ – Viktor Rydberg (1818–1895), *Singoalla*, 1. Fassung –) im Untertitel, mitunter näher bestimmt als ›Zaubermärchen‹<sup>30</sup>. Allerdings muß man bei diesem Begriff im Auge behalten, daß im Eigenverständnis der Romantik das (romantische) Märchen vornehmlich der genreübergreifende »*Canon der Poësie* [war] – alles Poetische muß mährchenhaft seyn« (Novalis)<sup>31</sup>. Wenn man vom ›Märchen‹ sprach, war fast nie ein engumgrenztes Genre gemeint, und auch eine Verwischung zwischen ›Volks- und Kunstprosa entsprach romantischen Intentionen. Kleinster Nenner des ›Märchens‹ war die Verletzung mimetischer Regeln. Tieck publizierte seine phantastische Erzählung *Der blonde Eckbert* (1796) in einer von ihm anonym herausgegebenen Sammlung mit dem Titel *Volksmärchen*, und Oehlenschläger nahm in seine Anthologie *Eventyr af forskiellige Digtere* (1816) sowohl den *Blonden Eckbert*, Fouquès *Undine* und Märchen von Musäus auf, ja sogar Kleists *Michael Kohlhaas*. E. T. A. Hoffmanns *Der goldne Topf* (1814) trug den Untertitel *Ein Märchen aus der neuen Zeit* und deutete damit den Anspruch einer Modernisierung an, der sich auch in Termini wie »Hoffmanns wahnsinnigen modernen Mährchen«<sup>32</sup>, »underhistoria i modern stil«<sup>33</sup> oder »Et Eventyr fra Udstillings-Tiden i Paris 1867« (H. C. Andersen, *Dryaden*) niederschlug. Mitunter wird auch die Ungewöhnlichkeit des ›Märchens‹ betont (Hauch, *Et sælsomt Nat-Eventyr*), oder man bildet

29 Für die bibliographischen Nachweise der Texte, Jahreszahlen und weitere Beispiele s. die Textliste im Literaturverzeichnis.

30 In einer Rezension zu ARNIMS *Melyck Maria Blainville* wird der Text charakterisiert als »ett slags trollsaga« (*Allmänna Journalen*, 19. Mai 1820, Nr. 114).

31 NOVALIS [=Friedrich von HARDENBERG], »Das allgemeine Brouillon«, in: *Schriften*, hrsg. v. Paul KLUCKHORN u. Richard SAMUEL; 3: *Das philosophische Werk II*, hrsg. v. Richard SAMUEL in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim MÄHL u. Gerhard SCHULZ, 3., v. d. Hrsg. durchges. u. revid. Aufl. Darmstadt 1984, 449.

32 Rezension zu den *Novellen und Erzählungen* von B. S. INGEMANN, in: *Literatur-Blatt* 1827, Nr. 23, 20. März 1827, 90. [Wenn im folgenden bei Rezensionen kein Autor bzw. keine Autorin genannt wird, so sind diese immer anonym erschienen.]

33 Rezension zu *Romantisk tidsfödrif* 1819, Sthlm 1819, in: *Allmänna Journalen*, Nr. 27, 3. Februar 1820.

Komposita wie »sagoroman«<sup>34</sup>. Neben dem »Märchen« erscheint auch die Kennzeichnung als »Sage« oder »Efter et Sagn« (Goldschmidt, *Bjergtagen*). Theodor Storm z.B. schrieb über seine (nach heutigem Maßstab phantastischen) Erzählungen, sie schlugen »den vornehmen Ton der Sage an«<sup>35</sup>.

2) *die rezeptive Dimension*: Untertitel wie »Et Eventyr (i den Callot-Hoffmannske Maneer)« (Ingemann, *Sphinxen*), »Et Eventyr. Et lidet Forsøg i den Caillot. Hoffmanske Maneer« (Hanna Irgens, *Underblomsten*) oder »Sidestykke til Familieportraitet af Apel« (Hanna Irgens, *Familiebilledet*) lassen erkennen, daß die neue Textsorte vornehmlich aus dem deutschsprachigen Raum rezipiert und von E. T. A. Hoffmann (mit-)geprägt worden ist. In Frankreich sprach man von »le genre hoffmannesque«<sup>36</sup>, doch auch in der norwegischen Zeitschrift *Vidar* las man über »den hofmannske [sic] Genre«<sup>37</sup>. Intertextuell läßt sich diese Beziehung z.B. in dem Beispieltext *Pigen fra Georgien* nachweisen, wo der geistige Teil Kathinkas in »en Guldskaal af meget kunstigt Arbeid« (17 – vgl. *Der goldne Topf*) schwimmt, den Theobald sich im folgenden genauso verdient wie die Bergwerke, die einen Teil der Mitgift darstellen (*Die Bergwerke zu Falun*). Dieser Erwerb läßt sich deuten als Bestätigung für die gelungene Integration seines »Unten«, denn Theobald hat – im Gegensatz zu Elis Fröbom aus Hoffmanns Erzählung – bewiesen, daß er durch seine Phantasie Materielles und Ideelles zusammenzufügen vermag. Ebenfalls auf die rezeptive Dimension (Hoffmanns *Nachstücke* (1817)) verweist der Terminus »natstykke« bzw. »natstycke«, den sowohl Emma Niendorff als Untertitel zu *Den 20 juni* als auch Ingemann in einem Brief an Frau v. Rosenørn über *Skolekammeraterne* benutzen<sup>38</sup> und der schon früh genreähnlichen Charakter hatte<sup>39</sup>.

3) *die semantische Dimension*: Als Beispiele ließen sich hier Furu-mos »spökscen«, Mathias Winthers »Et Bidrag til Troen paa Sympathie«

34 K[arl] W[ARBURG], Rezension zu SCHOLANDERS *Skrifter*, in: *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, 29. Dezember 1881, über *Sune Hårdssons äventyr*.

35 Zit. nach: Winfried FREUND, *Literarische Phantastik. Die phantastische Novelle von Tieck bis Storm* (Sprache und Literatur; 129), Stuttgart/Berlin/Köln 1990, 133.

36 S. Vilhelm LJUNGDOFF, »E. T. A. Hoffmann och Sverige«, in: *Edda* 10 (1919), 96.

37 Rezension der Zeitschrift *Bien*, in: *Vidar*, Nr. 11, 14. Oktober 1832.

38 Marita AKHØJ NIELSEN, »Efterskrift«, in: B. S. INGEMANN, *Fjorten Eventyr og Fortællinger*, hrsg. v. ders. (Danske klassikere), Kbh 1989.

39 S. *Idunna*, 1822, 142.

(*Haarlokken*), ›En rysligt sann Spökhistoria‹ (*Gråpappers-Ansigtet*) oder ›Bretagnisk Spökhistoria‹ (*Den röda Kammaren*) nennen.

4) *die poetologische Dimension*: Diese wird von Bezeichnungen wie ›fantasi‹ (*Midsommarsnatten*; Viktor Rydberg, *Singoalla*; Clara Sandströmer, *Palatset*; Jacob Philip Tollstorp (1777–1848), *Andebrefwet, eller Bröllopet efter Döden*) evoziert. Unterstrichen wird also – wie beim ›Phantastischen‹ – die Abkehr vom Mimesis-Diktat und die freie (Almqvists *Fria Fantasier*) Entfaltung der schöpferischen Kräfte der Phantasie in den fraglichen Texten. Auch ein Untertitel wie ›Quodlibet‹ (Clas Livijn, *Riddar S:t Jöran*) hebt das romantisch-schöpferische Privileg des ›Was gefällt‹ hervor, das auch und gerade die Darstellung von Übernatürlichem erlaubt. Als Henrik Jæger 1882 den Versuch unternahm, Maurits Hansens Erzählungen zu Gruppen zu ordnen, bezeichnete er jene, in denen das Übernatürliche zentral war, entsprechend als ›Fantasier‹.<sup>40</sup> Gleichzeitig wird mit ›fantasi‹ und ›Quodlibet‹ aber auch eine Brücke zur Musik geschlagen. Denn die tendenzielle referentielle Entleerung der Texte bei gleichzeitiger Stärkung der Autoreferentialität und -reflexivität wurde häufig durch Termini unterstrichen, die der Musik (als semantisch eher unbestimmter Kunst) entlehnt waren, so z.B. ›Capriccio‹ (Hoffmann, *Prinzessin Brambilla*, 1820).<sup>41</sup> In der bereits zitierten Rezension zu *Romantisk tidsfördrif 1819* verglich der Rezensent die Erzählung »Trollslandet, af Benedicte Naubert« mit

ett godt och wälstämdt Forte-piano, hwarpå en owan hand slår några fantasier, men hwilka icke utgöra något helt, eller stå i något sammanhang till hwarandra. Det är således endast strängarnes eget wälljud man hörer.

40 Bjørn TYSDAHL, *Maurits Hansens fortellerkunst*, Oslo 1988, 38.

41 Diese Tendenz zur Musikalisierung kennzeichnet die gesamte romantische Kunst. So schrieb ALMQVIST 1839: »Ögat kan icke fatta tidens, utan blott rummets fenomen. Tidens momenter förnimmas af vårt inre och högsta sinne, hvilket uppfattar successioner, takt, rytm: hvilket allt renast uppenbarar sig i toner. Tidens konst är således *Musiken*, och Rummets konst omfattar allt hvad som framstår i *Bild* (måleri, skulptur, byggnadskonst och så vidare). *Skaldekonsten* är bildande konst och musik tillsammans i ett; rummets och tidens på en gång: emedan hon framställer taylor, objektivitet och *bilder* (skildringar) medelst rhythmiska *ljud* (skaldespråk).« (»Konsternas framtid, II«, zit. nach: Ulla-Britta LAGERROTH, »Almqvist och Scenkonsten«, in: *Perspektiv på Almqvist. Dokument och studier*, gesammelt v. ders. u. Bertil ROMBERG, Sthlm 1973, 254.) Zu weitergehenden romantischen Versuchen, die Poesie zur Musik zu veredeln, s. LJUNGDOFF, 158ff.

5) *die narrativ-strukturelle Dimension*: Almqvist annoncierte *Amorina* 1822 als »poet. fuga«<sup>42</sup>. Dies war nicht nur ein Hinweis auf den referentiell musikalischen, sondern auch auf den strukturell musikalischen Charakter des Textes: die Gegeneinanderführung mehrerer Stimmen. Meistens jedoch unterstreichen die Untertitel, welche die narrativ-strukturelle Dimension andeuten sollen, die Plötzlichkeit, Einzigartigkeit und dadurch Außergewöhnlichkeit des Geschehens, wenn die »Stimmen« sich treffen. Dies findet sich z.B. im Begriff »nouvelle«, der hier noch nicht seinen späteren, breiten Bedeutungsinhalt erhalten hat, sondern wirklich »Neuigkeit« meint, ein Zusammentreffen von Gewöhnlichem und Außergewöhnlichem, etwas Numinoses, das sich in einem zentralen Konflikt äußert. Sibbern differenziert noch weiter: »Hoffmanns Noveller, og af saadanne Spøgelses-Noveller, om vi saa tør kalde dem.«<sup>43</sup> Als Verkürzung der Novelle erscheint die (phantastische) Anekdote, wie sie Kleist zur Kunstform veredelt hat (*Das Bettelweib von Locarno*, 1810): Hansens kurze Erzählung *Den Gamle med Kysen* bezeichnet sich z.B. selbst als »Anekdote« (440).

Daß all die Texte, die man mit dieser babylonischen Begriffsverwirrung zu erfassen versucht hat, Gemeinsamkeiten haben, ja eigentlich *eine* Gruppe bilden, die sich einer hergebrachten Genrezuordnung entzog, wird durch Ausdrücke wie »ett slags trollsaga« (s.o.), durch Doppelcharakterisierungen und ergänzende Ausführungen erkennbar, die die Unzufriedenheit mit den vorhandenen Begriffen deutlich machen. Am häufigsten treten Doppelcharakterisierungen als Märchen und Sage zugleich auf: So trägt Thomasine Gyllembourgs *Den magiske Nøgle* den Untertitel »Eventyr«, doch gleich im einleitenden Absatz heißt es: »Det er en almindelig Mening, at phantastiske, vidunderlige Sagn [...]«. (201) In einer nur im Manuskript vorhandenen Einleitung zu *Pigen fra Georgien* schreibt Hertz: »Et Eventyr jeg Eder vil fortælle;/ Et sælsomt underfuldt som faa, / Og fra vor egen Tid, jeg har at melde, / Et af de Sagn [...]«. <sup>44</sup> Eine interessante Abfolge, die andeutet, daß »Eventyr« hier etwas Neues bezeichnet, das aus der Sage entstand, findet sich bei

42 C. G. ESTLANDER, »Adolf Iwar Arwidsson som publicist i Åbo«, in: *Skrifter av C. G. Estlander, II: Uppsatser i litteratur och konst samt allmänna ämnen*, 3. Åren 1893–1900 (Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland; 158), Helsingfors 1921, 179.

43 SIBBERN, »Om det Romantiske«, 120.

44 Henrik HERTZ, *Efterladte Manuskripter*, Bd. XVI, KB Kbh, Ny kongl. Samling 2412, 4°.

Hanna Irgens: *Et ædelt Træk af Fanden. Et Eventyr. Efter et gammelt jydsk Folkesagn*. Ein weiteres Indiz, daß man begann, die Unzulänglichkeit des globalen Begriffes ›Märchen‹ für die neue Textsorte zu erkennen, sind die zwei Übersetzungen von Fouqués *Undine*, die 1819 in Stockholm erschienen: die eine trug den Untertitel ›En Saga‹, die andere ›En Berättelse‹. Die Verschmelzung des Wunderbaren mit dem Alltäglichen in der neuen Textsorte, die sich in dem Dualismus dieser Bezeichnungen andeutet, kommt sowohl in dem Erzählerkommentar »Vår berättelse, eller vår saga« (21) in Clara Sandströmers *Sjöjungfrun* zum Ausdruck als auch in der bereits zitierten Charakterisierung von *Sune Hårdssons äventyr* als »sagoroman«. Heiberg hat 1818 zwei Texte als »eventyrlige noveller« bestimmt und zugleich klar zum Ausdruck gebracht, daß reine ›Eventyr‹ und die fraglichen Texte verschiedenen Genres angehören. Seine Ausführungen sollen hier wegen ihrer Wichtigkeit ungekürzt zitiert werden:

Man vil maaskee indvende, at jeg har optaget to Fortællinger, *Licentiat Walther* og *Ignatius Denner*, som snarere ere Eventyr end Noveller, eftersom det Overnaturlige spiller en stor Rolle i samme. Jeg svarer herpaa, at hine to Fortællinger slet ikke ere Eventyr, men rene Noveller. Thi uidentvilt bestaaer den sande Forskjel mellem disse to Fortællingsarter deri, at Eventyret fremstiller en Phantasie-Verden, Novellen derimod den virkelige, eller Livet. Man saalænge man ikke kan borttage af Livet det Betydningsfulde, som ethvert *levende* Menneske sporer deri, den usynlige Indvirkning af en aandelig Verden, med eet Ord, alt det saakaldte *Overnaturlige*, saalænge kan man heller ikke berøve Novellen, som et Billede af Livet, denne Livets Bestanddeel. Om nu denne, der visselig ikke bør mangle i en god Novelle, skal fremstilles ved en sagte Antydning, som i *Tvekampen*, eller ved Indblanding af Anelser, Drømme, Spøgerie, Djævelens Aabenbaring, og saa videre; med eet Ord, hvorvidt Novellen skal være *eventyrlig* eller ei, det beroer paa Novelledigterens individuelle Smag og Phantasie. Man vil maaskee svare, at denne Definition nedbryder Grændsen mellem Eventyr og Novelle, men det er ikke saa. Der gives i Følelsen en god Diagnose mellem begge. Novellen gjør nemlig, ligesom Skuespillet, Fordring paa *Illusion*. Ihvor overnaturlige Ting den end fremstiller, skal den, ved at knytte dem til det borgerlige Liv og den daglige Virkelighed, gjøre dem trolige, og indbilde os, at de ere sande. Eventyret derimod er desto fuldkomnere, jo mindre det illuderer. Enten er det *allegorisk*, hvorved al Illusion ophæves, eller det er *frit phantastisk*.<sup>45</sup>

45 HEIBERG, »Fortale«, in: *Noveller*, hrsg. u. übers. v. dems.; 1, Kbh 1818, IXff. (Für eine eingehende Diskussion seiner Aussagen s. Kap. 5.3.)

Es läßt sich festhalten: Obwohl das ›Phantastische‹ im Untersuchungszeitraum in Skandinavien, von wenigen Ausnahmen abgesehen, noch nicht zur Charakterisierung einer Textsorte verwendet wurde, lassen die miteinander verschränkten Untertitel zahlreicher Texte und die Unzufriedenheit mit den verwendeten Genrebezeichnungen (zumeist: der globale Terminus ›Märchen‹) auch terminologisch die Konturen eines Genres erkennen, das sich damals in das hergebrachte Genresystem nicht einordnen ließ. Dieses Prä-Genre ist *genetisch* bestimmt durch eine Modernisierung des Wunderbaren, wie es in einfachen Formen wie dem Märchen oder der Sage vorkommt, auf die man sich bezieht, *rezeptiv* durch Erzählungen vornehmlich Hoffmanns, *semantisch* scheinen Gespenstererscheinungen u.ä. ein beliebtes Thema zu sein, *poetologisch* ist es bestimmt durch die Abkehr vom Mimesis-Diktat mit möglicher referentieller Entleerung und der Huldigung an die schöpferische Phantasie, *narrativ-strukturell* durch eine ›Stimmenführung‹, deren Zusammentreffen etwas Numinoses, ein Ereignis, etwas Neues kreiert. Die letzte Dimension, welche die vier vorhergehenden überwölbt, ist – von wenigen Ausnahmen abgesehen – zur Definition des phantastischen Genres herangezogen worden.

### 2.3 Das Relevanzproblem

Intuitiv wird man sich durchaus einig sein, daß wegen einer einzigen Szene, in der die gläubigen Maoisten mit dem Fahrrad übers Wasser fahren, Dag Solstads (\*1941) Roman *Gymnaslærer Pedersens beretning om den store politiske vekkelsen som har hjem søkt vårt land* (1982) noch keinesfalls in seiner Gesamtheit phantastisch zu nennen ist,<sup>46</sup> während *Palmyra*, *Wargens dotter* und *Pigen fra Georgien* ihre ganze erzählerische Spannung aus dem Konflikt des Übernatürlichen mit dem Empirischen ziehen. Eine Begründung für das »Problem der Rechtfertigung einer Datenselektion«<sup>47</sup> steht damit aber noch aus. Ostrowski schlug folgende Abgrenzung vor: »A story is fantastic when

46 Dag SOLSTAD, *Gymnaslærer Pedersens beretning om den store politiske vekkelsen som har hjem søkt vårt land*, Oslo 1982, 199. In der Weltliteratur gibt es zahlreiche Beispiele für solche phantastischen Einzelszenen, z.B. die Geistererscheinungen in Emily BRONTËS *Wuthering Heights* (1847) oder in Thomas MANNS *Der Zauberberg* (1924).

47 Manfred TITZMANN, *Strukturelle Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation* (Information und Synthese; 5), München 1977, 345.

fantastic elements in it constitute or condition its imaginary world as a whole.«<sup>48</sup> Als nicht-phantastisches Beispiel nennt er den Geist in *Hamlet*, da er hier nur eine Funktion in der Handlung erfülle, die genauso gut von einem Brief o.ä. wahrgenommen werden könnte. Obwohl Ostrowski unzweifelhaft einen wichtigen Punkt problematisiert, ob das Phantastische nämlich narrativ völlig instrumentalisiert werden kann, ohne seinen phantastischen Eigenwert zu verlieren, wird in seinem Beispiel doch gerade durch das Erscheinen des Geistes die »imaginary world« des Dramas konstituiert, indem nämlich über den realistischen Kontext hinausgewiesen bzw. dieser transzendiert wird.

Wünsch bemerkt knapp zu diesem Problem: »Die Klassenbildung ›fantastische Literatur‹ ist [...] keine elementare, sondern eine abgeleitete Größe; sie bezeichnet die Texte, in denen das Fantastische *dominant* ist.«<sup>49</sup> In einer Anmerkung verweist Wünsch auf Titzmann – doch dieser verwendet gar nicht den Begriff der Dominanz, sondern wohlweislich den der Relevanz.<sup>50</sup> Grundlage seiner Überlegungen ist nämlich die hermeneutische Sinnannahme, d.h. daß die Textanalyse »davon ausgehen [muß], daß alle Daten des ›Textes‹ in bestimmtem Sinne relevant sind; d.h. sie muß annehmen, daß sie alle zur Bedeutung der Äußerung beitragen.«<sup>51</sup> In diesem Sinne ist ein Text als phantastisch zu bezeichnen, wenn das noch näher zu bestimmende Phantastische in ihm relevant ist. Dies ist der Fall, wenn das Phantastische als Struktur erkennbar ist und wenn es gelingt, diese Struktur mit anderen Strukturen des Textes zu verknüpfen. Hamlets Geistvater würde also eine vorbehaltliche Zuordnung des Dramas zur Phantastik erlauben, da sein Erscheinen verknüpft ist mit der das Geschehen strukturierenden Dichotomie von selbstbestimmtem menschlichen Handeln vs. Gehorsam gegenüber ewigen Gesetzen. Auch in den drei skandinavischen Beispieltexen bildet der Zusammenstoß des Übernatürlichen mit dem Empirischen eine binäre Opposition, die sich mit anderen wichtigen Erzählstrukturen parallelisieren läßt. In *Palmyra* z.B. entspricht sie dem topographischen Dualismus der Erzählung, wobei das orientali-

---

48 Witold OSTROWSKI, »The Fantastic and the Realistic in Literature. Suggestions on How to Define and Analyse Fantastic Fiction«, in: *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 9 (1966), 64.

49 WÜNSCH, 13.

50 Vgl. TITZMANN, 343–380.

51 Ibid., 345.



sche Palmyra und das karge, nüchterne Norwegen der Gegenwart semantisiert werden als Orte synthetischer Fülle einerseits und bürgerlichen, fragmentierten Daseins andererseits. Gerade die unüberwindliche Opposition beider, die sich textkosmologisch im Phantastischen manifestiert, läßt Anton Falster im Wahnsinn enden. Das Erlebnis von Solstads wasserradelnden Maoisten hingegen wird weder strukturell integriert noch thematisiert; es ist lediglich ein ergötzlich-ironisch übersteigter Ausdruck ihres Vertrauens in den Maoismus, der alle Schwierigkeiten zu überwinden weiß, und ihrer Identifikation mit einer Heilsbringerfunktion (vgl. Jesu Wasserwanderung). Es konstituiert keine eigene Struktur, sondern bringt ein kurzweiliges allegorisches Element in die Erzählung.

## 2.4 Ein Forschungsüberblick über die Definition des Phantastischen

### 2.4.1 Maximalistische und minimalistische Phantastik

In der internationalen Phantastikforschung stößt man auf zwei grundlegend verschiedene Vorstellungen vom phantastischen Textcorpus. Die meisten osteuropäischen Forschenden verstehen bzw. verstanden unter ›fantastika‹ die sog. ›wissenschaftliche Phantastik‹, die der westlichen Science Fiction (SF) entspricht.<sup>52</sup> Ex negativo muß demnach aber auch eine ›unwissenschaftliche Phantastik‹ existieren bzw. möglich sein.<sup>53</sup> Im Einflußbereich der anglo-amerikanischen Literaturwissenschaft wird hingegen der Begriff ›fantasy‹ (seltener: ›the fantastic‹)

---

52 Typisch für ein solches Verständnis sind z.B. Adolf SCKERLS Dissertation *Wissenschaftlich-phantastische Literatur. Überlegungen zu einem literarischen Genre und Anmerkungen zu seiner Entwicklung in der DDR*, Berlin (Ost) 1977; Juli KAGARLIZKI, *Was ist Phantastik*, 2. Aufl. Berlin (Ost) 1977. Selbst Stanisław LEM, der den Anspruch erhebt, die ›ganze‹ Phantastik zu untersuchen, läßt deutlich erkennen, daß sein Augenmerk eigentlich der SF gilt (*Phantastik und Futurologie*, 2 Bde., Pfm 1977, 1980). Bereits vor der Wende wurde diese Eingrenzung auf die SF z.T. jedoch aufgegeben, so bei Carsten GANSEL (»Phantastische Romane, Science Fiction, Anti-Utopie. Einige Bemerkungen zur Phantastik in der BRD«, in: *Weimarer Beiträge* 33 (1987), 399-419).

53 Diese wird allerdings selten thematisiert. Bei J. BRANDIS taucht sie zumindest in Form einer Unterkategorie als »unwissenschaftliche, irrationale, märchenhafte Phantastik« auf, deren Heimstatt in westlichen Literaturen zu finden sei (»Die wissenschaftliche Phantastik und der Mensch in der Welt von heute«, in: *Kunst und Literatur* 26 (Mai 1978, 5), 500).

global als Sammelbezeichnung für diverse, recht unterschiedliche Textgruppen benutzt.<sup>54</sup> Eine dritte Position wird schließlich durch die westeuropäische, französisch inspirierte Forschung markiert, die das bei Nodier noch sehr umfassende und dem Märchen im Novalisschen Sinne ähnelnde Textcorpus<sup>55</sup> eingeengt hat und den Begriff ›Phantastik‹ in einem viel engeren Sinne verstanden haben will (wie er auch dieser Untersuchung zugrunde liegt).

Es existieren also im wissenschaftlichen Schrifttum prinzipiell zwei Begriffe von Phantastik, die es zu unterscheiden gilt: ein weiterer (einschließlich der SF, der Fantasy, zumeist vom ›Sword and Sorcery‹-Typ, und anderer Genres wie der Utopie) und ein engerer. In Anlehnung an Brittnachers Terminologie bietet es sich an, von ›maximalistischer‹ und ›minimalistischer‹ Phantastik zu sprechen.<sup>56</sup> Untersuchungsergebnisse, denen der maximalistische Begriff zugrunde liegt, sollten daher nicht ohne weiteres auf den minimalistischen übertragen werden und vice versa. Mißverständnisse sind leider fast unvermeidlich, wenn beide Begriffe in einem Kulturraum parallel eingeführt und benutzt werden.<sup>57</sup>

Im Interesse einer Objektadäquatheit ist der maximalistische Phantastikbegriff aus zwei Gründen möglichst zu vermeiden: 1) Selbst wenn man voraussetzt, daß die Gemeinsamkeiten der Texte des maximalistischen Phantastikbegriffes schlüssig zu begründen sind, so muß man doch fragen, wie groß der Erkenntniswert einer solchen Kategorisierung sein kann. Das Resultat ist eine riesige Textgruppe, in der sich Textsorten wie die amerikanischen ›Weird Stories‹, die französischen

54 Typisch z.B. JACKSON, die zunächst »literary fantasies« und »realistic texts« voneinander scheidet (1), um anschließend die »literary fantasies« noch in verschiedene Subgenres zu zerlegen (7). Ähnlich Eric S. RABKIN, *The Fantastic in Literature*, Princeton/New Jersey 1977, 41.

55 Zu NODIERS Phantastikverständnis s. DÖRING, 167.

56 Hans Richard BRITTNACHER, *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur* (Phantastische Bibliothek), Ffm 1994. Die Arbeit lag mir im Manuskript vor; dort findet sich die hier zitierte Unterscheidung auf Seite 16. BRITTNACHER benutzt die Begriffe allerdings nicht völlig kongruent zu meiner Verwendung: Als Grundzug maximalistischer Phantastik bestimmt er die »Konfrontation mit übernatürlichen Wesenheiten«, als Grundzug minimalistischer Phantastik die »phänomenologische Krise der Weltwahrnehmung«.

57 Einen ›östlichen‹ Phantastikbegriff verwendet z.B. Hartmut Lück in seiner Studie *Fantastik-Science Fiction-Utopie. Das Realismusproblem der utopisch-fantastischen Literatur*, Gießen 1977. Auch in Dänemark haben sich diese beiden Definitionstraditionen überschritten: Während Ib JOHANSEN auf die französische zurückgreift, findet sich die ›östliche‹ Begrifflichkeit in den Beiträgen zum Phantastischen in der entsprechenden Themennummer des *Forum for kvindeforskning* 4 (1984, 4).

›contes fantastiques‹, die englischen ›Gothic Novels‹ und andere schauerromantische Texte, SF, Utopien und Anti-Utopien, ›fantasies‹, Märchen, Sagen, Legenden, Teile der Bibel etc. finden, ohne daß man deswegen spezifische Aussagen über die offensichtliche Verschiedenartigkeit dieser Texte machen könnte.<sup>58</sup> 2) Gewichtiger ist indes der Einwand, daß es nicht gelungen ist, überzeugende Abgrenzungskriterien für diese Textagglomeration ›phantastische Literatur‹ zu benennen. Durchgängig dient eine simple Dichotomie zwischen ›realistischer‹ und ›phantastischer‹ Literatur zur Abgrenzung der letzteren. Bringsværd z.B. schreibt:

Litteratur kan stort sett deles inn i to store hovedgrupper – uavhengig av alt vi ellers lærer om epoker og retninger: den *realistiske* litteratur og den *fantastiske* litteratur. [. . .] Hvor mange forskjellige skuffer kulturlivets trygghetsnarkomaner har i sine arkiv og kommoder, er en helt annen skål. [. . .]

Det karakteristiske ved den realistiske litteratur er at den nøye holder seg innenfor grensene av det forfatteren og hans samtidige finner mulig og sannsynlig. Grensene trekkes med andre ord opp av den til enhver tid rådende virkelighetsoppfatning. [. . .] Den fantastiske litteratur har naturligvis samme utgangspunkt – samtidens virkelighetsoppfatning – *men bryter grensene der hvor den finner det tjenlig*.<sup>59</sup>

Ein solches Phantastikverständnis betont zu Recht die Notwendigkeit, das Phantastische als Teil des kulturellen Diskurses zu begreifen, schafft aber durch die Rückkoppelung an Begriffe wie ›Realismus‹ und ›Wirklichkeit‹ weit mehr Probleme, als es vielleicht auf den ersten Blick zu lösen scheint:

– Erfahrbare Wirklichkeit kann nie – das betont ja auch Bringsværd – ›die‹ Wirklichkeit sein, etwa Absolutes, Normatives, das die Registrierung von Abweichungen erlaubt – es sei denn, man greift auf eine metaphysisch garantierte Wirklichkeit zurück. (Diese Standortbindung des Wirklichkeitsbegriffes wird besonders in der phantastischen Literatur häufig problematisiert.<sup>60</sup>) Wirklichkeit ist ein soziales, dem-

58 Vgl. die Themennummer zum Phantastischen von *Vinduet* (1967, 2).

59 Tor Åge BRINGSVÆRD, *Pustehull. 1. Råk*, Oslo 1989, 37f. Für sein Verständnis des Phantastischen in der Literatur s. auch: Ders., *Det eventyrlige*, Oslo 1991, 63ff.

60 Vgl. das ›Wunder‹ des Eisblocks auf dem Jahrmarkt von Macondo und die Selbstverständlichkeit der Levitation des Paters nach dem Genuß einer Tasse Schokolade in Gabriel García MARQUEZ' Roman *Cien años de soledad* (1967). Auch in der europäischen Phantastik ist der Zusammenhang zwischen ›Realität‹ und Perzeptionsstandpunkt bzw. -blickwinkel immer wieder thematisiert worden, so in Lewis CARROLLS *Through the*

nach historisches Produkt, ist immer interpretierte und damit organisierte Wirklichkeit, die Systemcharakter zu haben *scheint*.<sup>61</sup>

– Vor dem Hintergrund, daß jeder literarische Text ein sprachliches Konstrukt ist, eine Sprache zweiter Ordnung,<sup>62</sup> wird die Anbindung an einen wie auch immer gearteten Wirklichkeitsbegriff noch fragwürdiger. Denn zum ersten können Texte sich also auch nur auf ein durch Abstraktion oder Selektion entstandenes Realitätsmodell beziehen, nie auf die Realität an sich,<sup>63</sup> zum zweiten kann ihr Wirklichkeitsbegriff ohnehin kein ontologischer sein. Er muß notwendig struktural sein, denn

*Litteratur kan inte avbilda någonting./ Av det enkla skälet nämligen att litteratur inte består av bilder utan av ord. [ . . . ] Litteratur är språkligt påverkan och äger helt och hållet rum inom ett språkligt system.*<sup>64</sup>

Literatur ist eine Sprache zweiter Ordnung und prinzipiell nur auf die erste Ordnung, das Sprachsystem, rückbeziehbar. Nur über die *sprachliche* Bedeutung, über Funktionen in einem Kommunikationszusammenhang lassen sich sichere Aussagen machen, nicht aber über die Be-

---

*Looking-Glass* (1871; man beachte schon den Titel!). Nachdem das Einhorn Alice erblickt hat, fragt es: »What-is-this?« [ . . . ] »This is a child! [ . . . ] We only found it today. It's as large as life, and twice as natural!« »I always thought they were fabulous monsters!« said the Unicorn. [ . . . ] Alice could not help her lips curling up into a smile as she began: »Do you know, I always thought Unicorns were fabulous monsters, too? I never saw one alive before!« »Well, now that we *have* seen each other,« said the Unicorn, »if you'll believe in me, I'll believe in you. Is that a bargain?« (*Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass*, London 1960, 199f.) — Janos SZÁVAI hat unterstrichen, daß die Problematisierung der »vision«, d.h. die Abhängigkeit der Realitätserfahrung vom »point de vue«, eines der vorherrschenden Themen in der Phantastik ist (»Vision et métamorphose. Deux aspects de la littérature fantastique«, in: *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae* 22 (1980), 75ff). Horst LEDERER machte dies gar zum zentralen Ansatzpunkt seiner Untersuchung: »Phantastische Fiktionen spiegeln keine empirische, objektive Realität wieder, sondern die höchst subjektive Erlebniswelt eines Individuums«. (*Phantastik und Wahnsinn. Geschichte und Struktur einer Symbiose* (Kölner Schriften zur Romanischen Kultur; 6), Köln 1986, 202.)

61 Für eine eingehendere Diskussion des Wirklichkeitsbegriffes sei verwiesen auf: WÜNSCH, 17–25, SVENSEN (1991), 185–205.

62 LOTMAN, Kap. 1: »Die Kunst als Sprache«, 19–27.

63 Wolfgang ISER, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (utb; 636), 2. durchges. u. verb. Aufl. München 1984, 118; Ders., »Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa«, in: Rainer WARNING (Hrsg.), *Rezeptionsästhetik* (utb; 303), 3. Aufl. München 1988, 231; LOTMAN, 81.

64 Lars GUSTAFSSON, »Ett efterord 1976«, in: Ders., *Föreläsnings till flykt*, 2. Aufl. Sthlm 1976, 119.

deutung ›an sich‹<sup>65</sup> und entsprechend auch nicht über den ›Wahrheitsgehalt‹ einer Aussage bzw. einer dargestellten Wirklichkeit<sup>66</sup>.

– Selbst wenn man den ›Realismus‹ nicht gleich als Mythe beiseite schieben will wie Aarseth in *Realismen som myte*, so ist er doch der denkbar schlechteste Begriff, um etwas in Opposition zu ihm zu bestimmen, also z.B. phantastische Literatur und realistische Literatur gegenüberzustellen. Die oben angesprochenen Probleme überdeckt der Begriff zwangsläufig:

Begrepet realisme vil alltid forutsette et eller annet begrep om virkeligheten, og synes både å springe ut av og trekke med seg *en delvis naiv mimetisk litteraturteori* som det i lys av nyere tekstvitenskaps bidrag på ulike områder som retorikk, semiotikk og hermeneutikk, er blitt mer og mer problematisk å holde fast ved.<sup>67</sup>

Hinzu kommt, daß Realismus einer der kontroversesten literaturwissenschaftlichen Termini überhaupt ist und schon allein deshalb wenig opportun als definitorischer Gegenpol. Die erste Verwirrung entsteht durch seine Dreifachfunktion (als philosophischer Begriff, als Stilmerkmal und als Periode), aber selbst wenn man sich auf die stilistische Dimension beschränkt, wird sofort deutlich, wie untauglich der Begriff ist: So hat Lukács gerade E. T. A. Hoffmanns Schriften als besonders ›realistisch‹ gerühmt.<sup>68</sup>

Die osteuropäische Forschung mußte sich aufgrund der Neudefinition des Realismus durch Lukács u.a., die der vermeintlichen Dichotomie ›Realismus‹ vs. ›Phantastik‹ den Boden entzog, nach Alternativen umsehen, um eine maximalistische Definition von Phantastik beibehalten zu können. Der polnische Phantastikforscher Zgorzelski wandte sich daher zunächst gegen eine simple dichotomische Unterscheidung von ›realistischer Literatur‹ und ›phantastischer Literatur‹ und schlug statt dessen gleich fünf »supragenologische Typen von Fiktion« vor, die auf dem modernen Verständnis semiotischer Systeme aufbau-

65 Tzvetan TODOROV, »Semiotik«, in: Ders./Oswald DUCROT, *Enzyklopädisches Wörterbuch der Sprachwissenschaften*, übers. v. Micheline Theune-Baube u. Arno Ros, Ffm 1975, 108.

66 Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik* (utb; 105), 6. Aufl. München 1988, 72f.

67 AARSETH (1985), 243. [H.: S.M.S.]

68 Georg LUKÁCS, »Die Romantik als Wendung in der deutschen Literatur (1945)«, in: *Romantikforschung seit 1945*, hrsg. v. Klaus PETER (Neue wissenschaftliche Bibliothek; 93), Königstein/Ts. 1980, 52; Ders., »Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts«, in: Ders., *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten (Werke; 7)*, Neuwied/Berlin 1964, 187–503.

en, also nach »Entschlüsselungsvoraussetzungen« unterschieden werden:<sup>69</sup> 1) Mimetische Literatur; 2) Paramimetische Literatur; 3) Antimimetische Literatur; 4) Phantastische Literatur; 5) Nichtmimetische Literatur. Diese haben im Laufe ihrer Entwicklung verschiedene Genres hervorgebracht (zunächst die der ersten, dann die der zweiten, schließlich die der dritten Gruppe):

Typus der Fiktion → Gattungsgruppen ↓	Mimetische Fiktion	Paramimetische Fiktion	Antimimetische Fiktion	Phantastische Fiktion	Nichtmimetische Fiktion
Primäre Gruppe	Schelmenroman	Tierfabel, Allegorie, Romanze	Zauber märchen		
Sekundäre Gruppe	Abenteuerroman, realistischer Roman, sentimentalischer Roman	neoklassische Schäferdichtung	okkulturer Roman	utopischer Roman, gotischer Schauerroman, phantastischer Abenteuerroman	
Tertiäre Gruppe	Gesellschaftsroman, psychologischer Roman	metaphorische Prosa			heroische Fantasy, Anti-Utopie, Science-fiction

*Zgorzelskis supragenologische Einteilung<sup>70</sup>*

Ohne näher auf den Sinn und die Berechtigung einer solchen Einteilung einzugehen,<sup>71</sup> markiert die Sonderstellung der Phantastik doch sofort einen logischen Bruch in der Typisierung. Das Phantastische soll weder mimetisch noch antimimetisch noch nichtmimetisch noch paramimetisch sein, womit jedoch alle logischen Möglichkeiten der Bezugnahme auf die Mimesis erschöpft sind. Eine Definition des Phantastischen über dessen Verhältnis zum Mimetischen gelingt Zgorzelski

69 Andrzej ZGORZELSKI, »Zur Einteilung der Phantastik. Einige supragenologische Unterscheidungen in der Literatur«, in: *Die dunkle Seite der Wirklichkeit. Aufsätze zur Phantastik*, hrsg. v. FRANZ ROTTENSTEINER (Phantastische Bibliothek; 199), Ffm 1987, 24. Später fügt ZGORZELSKI diesen fünf Typen noch eine sechste hinzu, die »meta-konventionelle Literatur«, die allerdings nur den sechsten Typ zu bilden »scheint« (28) – was immer das heißen mag. In seiner tabellarischen Übersicht auf Seite 26 läßt er sie jedenfalls aus.

70 Ibid., 26.

71 Meine simplifizierende Darstellung tut seinem System sicherlich Unrecht. Seinem Verständnis nach ist es »kein geschlossenes Klassifikationssystem«, sondern ein »offenes Beziehungsmuster von Tendenzen«. (25)

nicht.<sup>72</sup> Ebenfalls unerklärt bleibt in seinem Modell, warum es Phantastik nur in der sekundären Gruppe gibt.

#### 2.4.2 Die wirkungsästhetische Bestimmung des Phantastischen

Noch ein zweites textexternes Kriterium ist – neben der Abweichung von der ›empirischen‹, außertextuellen Realität – zur Konstituierung des Phantastischen herangezogen worden: die affektive Reaktion der Lesenden. Gern zitierter Vertreter einer solchen Definition ist der amerikanische Großmeister der ›Weird Fiction‹, Howard Phillips Lovecraft:

[Wir dürfen . . .] eine unheimliche Erzählung nicht nach den Intentionen des Autors oder der Mechanik der Handlung beurteilen, sondern müssen uns vielmehr an den Grad intensiven Gefühls halten, den sie an ihrem unirdischsten Punkt erreicht. [. . .]

Es gibt nur einen Prüfstein für das wahrhaft Unheimliche: ob im Leser ein tiefes Gefühl der Furcht geweckt wird, ein Gefühl der Berührung mit unbekannten Sphären und Mächten, eine subtile Haltung schaudernden Lauschens [. . .].<sup>73</sup>

Auch von anderen ist das Spiel mit den psychischen Reaktionen der Lesenden als grundlegend für die Phantastik verteidigt worden.<sup>74</sup> Selbst wenn eine solche Textgruppendefinition auf eine lange Tradition zurückblicken kann (man siehe z.B. die Definition der Tragödie in der Aristotelischen Poetik), muß man hier dennoch mit Todorov einwenden, daß ein Genre nicht mal mehr, mal weniger Werke umfassen könne, in Abhängigkeit von der Nervenstärke des einzelnen Lesers oder der einzelnen Leserin.<sup>75</sup> Die Erscheinung in *Wargens dotter*, die dem

---

72 Allerdings vertraut er bei seiner Definition des Phantastischen nicht nur auf dessen Verhältnis zum Mimetischen, sondern greift auch zurück auf wertvolle Erkenntnisse früherer Aufsätze (24), auf die weiter unten zurückzukommen sein wird.

73 Howard Phillips LOVECRAFT, *Unheimlicher Horror. Das übernatürliche Grauen in der Literatur. Ein Essay*, übers. v. Bernd Samland, Ffm 1987, 11f. Zwar benutzt LOVECRAFT in seinem Essay durchgängig den Ausdruck ›weird‹ (der mit ›unheimlich‹ übersetzt wurde), aber seine zahlreichen Textbeispiele machen deutlich, daß er den Begriff synonym mit ›phantastisch‹ benutzt.

74 So z.B. von Stanisław LEM, »Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen«, in: *Phaicon*; 2, 118.

75 TODOROV (1972), 35.

Vater einen Arm entgegenstreckt, »[s]årad och avhuggen, utan hand« (282) – wie schauerlich ist sie? Und wie ist dieser Eindruck zu quantifizieren? Die affektive Reaktion der Lesenden muß wegen mangelnder Operabilität als Konstituens der Textgruppe ausscheiden, obwohl insbesondere die Gruppe der phantastischen Gespenster-, Horror- und Schauer geschichten ohne Berücksichtigung der intendierten (lustbetonten!) Angstgefühle der Lesenden nicht gedeutet werden kann.<sup>76</sup> Gleiches gilt aber auch für nicht-phantastische Horrorkliteratur, deswegen kann die angestrebte Reaktion der Lesenden nur ein supplementäres Merkmal sein. Zudem orientiert sich diese Definition allzu sehr an den sog. ›Weird Stories‹ oder Romanen von Autoren wie Stephen King, denn es gibt auch zahlreiche, in der Forschung unumstrittene phantastische Werke, die statt Angst eher Komik bieten (soll *Alice's Adventures in Wonderland* Grauen erzeugen?).

Mit einer Definition über die affektive Reaktion der Lesenden tut man der Phantastik auch in ästhetischer Hinsicht keinen Gefallen. Denn in Textsorten wie dem Witz, wo die affektive Reaktion der Lesenden (bzw. bezeichnenderweise zumeist der Zuhörenden) unerläßlich für die Zuordnung zu einer bestimmten Textgruppe ist, ist der emotionale Wert generell höher anzusiedeln als der ästhetische (ein anschauliches Beispiel hierfür ist auch die Pornographie). Dies bei der Phantastik apriorisch vorauszusetzen, hieße, dem in der Literaturwissenschaft bis vor wenigen Jahren gepflegten pejorativen Phantastikverständnis beizustimmen.

Eine Definition der Phantastik über die Reaktion der Lesenden ist hiermit nicht als unmöglich oder unsinnig abgelehnt worden. Denn ein phantastischer Text ist ein extrem offenes Kunstwerk, das die Lesenden

---

76 Zur Funktion der Angst in der phantastischen Erzählung s. Kap. 5.3 sowie vor allem BRITTNACHER. In jüngster Zeit hat die Horrorkforschung in Skandinavien einen enormen Aufschwung erlebt: Jan BROBERG publizierte in Schweden die Anthologie *Skräckens ansikte* (Sthlm 1992), die dänische Zeitschrift *Hug* brachte eine ganze Themennummer zum Horror (Nr. 63, 1992), und Rikke SCHUBART veröffentlichte ihre anschauliche Studie *I lyst og død. Fra Frankenstein til splatterfilm*, Kbh 1993. Zur Abgrenzung zum Phantastischen bemerkt sie: »Grænsen imellem de to genrer er imidlertid flydende, de har begge rødder i den gotiske skræklitteratur og har tilstrækkelig mange strukturelle og tematiske ligheder til, at mange teoretikere opfatter gysset som underafdeling af det fantastiske.« (101) SCHUBART selbst spricht aber in diesem Zusammenhang berechtigterweise eher von einer möglichen ›Überlappung‹ zwischen den Genres. (72) Diese Überlappung wird jedoch aller Voraussicht nach in Zukunft abnehmen: SCHUBART und BRITTNACHER sind sich einig, daß Literatur den Möglichkeiten moderner audiovisueller Medien unterlegen ist, wenn es darum geht, Horror zu erzeugen.



geradezu nötig, Stellung zu beziehen (war Anton Falster im historischen Palmyra? erschien Annas Vater der handlose Henrik? hat Dr. Beireis tatsächlich Kathinkas Leib und Seele voneinander geschieden? und wenn ja: wie vermochte er das?). Das Augenmerk muß sich aber verlagern von der *affektiv-emotiven* Reaktion auf die *kognitive* und deren Erzeugung:

Es geht nicht darum, daß es einem kalt den Rücken herunterläuft, daß man aus Mitgefühl in Tränen ausbricht oder von Ehrfurcht ergriffen wird, sondern darum, daß die eigenen Erwartungen sich als falsch herausstellen, daß man sich mit unlösbaren Ambiguitäten herumschlägt oder die Voraussetzungen in Frage stellt, auf die man sich verlassen hat.<sup>77</sup>

Interessant sind die Strukturen, die diese kognitiven Reaktionen be-  
dingen, nicht der Affekt der Lesenden. Der »ontologische Zweifel«  
z.B., der laut Franz Rottensteiner das »entscheidende Merkmal« der  
Phantastik ist,<sup>78</sup> ist bereits eine Folge von Lektüre, hervorgerufen durch  
spezifische Strukturen im Text. Die Technik des Textes, seine syntakti-  
schen Beziehungen gilt es zu untersuchen.<sup>79</sup>

#### 2.4.3 Das ›klassische‹ Verständnis: der ›Riß‹ in der Wirklichkeit

Früh schon wurde die prinzipielle kosmologische Zweischichtigkeit  
phantastischer Texte als deren Konstituens bestimmt; diese lag auch  
den zahlreichen Anthologien der Phantastik zugrunde, die noch vor

77 Jonathan CULLER, *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*, übers. v. Manfred Momberger (rowohlts enzyklopädie), Reinbek 1988, 42.

78 Franz ROTTENSTEINER, »Vorwort. Zweifel und Gewißheit. Zu Traditionen, Definitionen und einigen notwendigen Abgrenzungen in der phantastischen Literatur«, in: *Die dunkle Seite der Wirklichkeit*, 13.

79 Diese Aufgabe stellte bereits Ludwig Tieck in den Mittelpunkt seines Aufsatzes über »Shakspeare's Behandlung des Wunderbaren« (1793), der als Beginn einer deutschsprachigen Auseinandersetzung mit dem Phantastischen angesehen werden kann. Hier erörtert er die Frage, durch welche Techniken in Shakespeares Dramen der »richtende Verstand«, der das Wunderbare eigentlich nicht mehr akzeptieren kann, »eingeschläfert« wird. (In: Ders., *Ausgewählte kritische Schriften*, hrsg. v. Ernst RIBBAT, Tübingen 1975, 2.) Zu Tiecks langjähriger Beschäftigung mit dem Phantastischen s. Paul Gerhard KLUSMANN, »Die Zweideutigkeit des Wirklichen in Ludwig Tiecks Märchenromanen«, in: *Ludwig Tieck*, hrsg. v. Wulf SEGBRECHT (Wege der Forschung; 386), Darmstadt 1976, 352–385.

dem Beginn einer eigentlichen Phantastikforschung erschienen.<sup>80</sup> Jehmlich zitiert aus einer französischen Enzyklopädie vom Ende des 19. Jh. zum Stichwort »fantastique«:

[...] genre littéraire où la vérité se mêle à la fiction, le détail de la vie ordinaire aux imaginations le plus surnaturelles [...]. Le fantastique est une forme du merveilleux que l'on a cherché à renouveler dans la littérature en lui donnant des bases psychologiques.<sup>81</sup>

Eine Antithetik von fiktionalem »normalem Leben« und Wunderbarem wird aufgebaut; zugleich wird das Phantastische historisch als psychologische Transformation des Wunderbaren gedeutet. Beide Aspekte sind bis auf den heutigen Tag in der französischen Forschung präsent geblieben. Die historisch-philologische Aufarbeitung der französischen Phantastiktradition resultierte in vielzitierten Definitionen französischer Forscher, die ihre Gemeinsamkeiten nicht verhehlen können:

[Le fantastique...] se caractérise [...] par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs. [Definition von Castex, 1951]<sup>82</sup>

Das Phantastische dagegen offenbart ein Ärgernis, einen Riß, einen befremdenden, fast unerträglichen Einbruch in die wirkliche Welt. [...]

Im Phantastischen [...] offenbart sich das Übernatürliche wie ein Riß in dem universellen Zusammenhang. Das Wunder wird dort zu einer verbotenen Aggression, die bedrohlich wirkt, und die Sicherheit einer Welt zerbricht, in der man bis dahin die Gesetze für allgültig und unverrückbar gehalten hat. Es ist das Unmögliche, das unerwartet in einer

80 Einige wichtige Anthologien, die eine Art communis opinio des Phantastikverständnisses darstellen: Montague SUMMERS (Hrsg.), *The Supernatural Omnibus* (1931); August William DERLETH (Hrsg.), *Sleep no more* (1944); Pierre CASTEX (Hrsg.), *Anthologie du Conte Fantastique Français* (1947). Im deutschsprachigen Raum ist die von Friedrich-Carl KOBBE in zwei Bänden herausgegebene Sammlung *Phantastische Erzählungen*, München 1946, zu nennen (letzte enthält übrigens auch Übersetzungen von Erzählungen Herman BANGS, Jens Peter JACOBSENS und Selma LAGERLÖFS); außerdem *Der Zauberspiegel. Phantastische Erzählungen der Weltliteratur*, hrsg. v. Gunter GROLL, München 1965 (mit Erzählungen BLIXENS, STRINDBERGS und HAMSUNS).

81 *La Grande Encyclopédie, inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, hrsg. v. André BERTHELOT et al., 31 Bde., Paris n.a. [1886–1902]; 16; zit. nach: Reimer JEHLICH, »Phantastik – Science Fiction – Utopie. Begriffsgeschichte und Begriffsabgrenzung«, in: *Phantastik in Literatur und Kunst*, 13.

82 CASTEX, 8.

Welt auftaucht, aus der das Unmögliche per definitionem verbannt worden ist. [Definition von Caillois, 1974]<sup>83</sup>

Das Phantastische ist mit einem Skandal verbunden, wir sind gezwungen, das Unglaubliche zu glauben. [. . .] Das Phantastische im strengen Sinne erfordert den Einbruch eines übernatürlichen Ereignisses in eine von der Vernunft regierte Welt. [Definition von Vax, 1974]<sup>84</sup>

Obwohl die Definition Caillois' bei manchem das Prädikat ›klassisch‹ erhalten hat<sup>85</sup> und auch in Skandinavien früh bekannt geworden ist<sup>86</sup>, ist sie dennoch aus mindestens zwei Gründen nicht geeignet für eine Kategorisierung:

1) Auch wenn ein ›realistischer Text‹ jetzt nicht mehr der Antipode ist, so entsteht die Phantastik nach Caillois u.a. doch aus dem ›realistischen‹ Text heraus, den sie sozusagen dekonstruiert. Dadurch müßte jedoch ein weiteres Mal ein außerliterarischer Realitätsbegriff in den Text hineinprojiziert werden – oder wessen Realitätsbegriff, welche ›wirkliche Welt‹ ist gemeint, zu dem bzw. der die Ereignisse auf der *histoire*-Ebene als unmögliche und dadurch unbegreifliche<sup>87</sup> in Beziehung gesetzt werden sollen? Zgorzelski hat zur Abhilfe vorgeschlagen, Phantastik »als Folge des Bruchs der inneren literarischen Gesetze und nicht der Gesetze der objektiven Realität« zu sehen.<sup>88</sup> Rabkin hat spezifiziert: »One of the key distinguishing marks of the fantastic is that

83 Roger CAILLOIS, »Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction«, in: *Phaicon*; 1, 45f.

84 VAX (1974), 16f.

85 Elmar HENNLEIN, *Erotik in der phantastischen Literatur* (Germanistik in der Blauen Eule; 3), Essen 1985, 12.

86 CAILLOIS (1968), 428: »*Det fantastiska är en inbrytning i den etablerade ordningen; det oacceptabla bryter sig in i den dagliga orubbliga lagbundenheten. Det fantastiska innebär inte att det reella universum ersätts med ett som är uteslutande mirakulöst.*«

87 Im Gegensatz zum Unwahrscheinlichen oder Seltsamen, die für CAILLOIS keine Phantastik konstituieren würden. Diese Unterscheidung findet sich bereits bei E. T. A. HOFFMANN, auch wenn er statt des ›Phantastischen‹ noch den Begriff des ›Wunderbaren‹ verwendet. Sein Theodor führt aus, daß »wunderlich alle Äußerungen der Erkenntnis und des Begehrens genannt werden, die sich durch keinen vernünftigen Grund rechtfertigen lassen, wunderbar aber dasjenige heißt, was man für unmöglich, für unbegreiflich hält, was die bekannten Kräfte der Natur zu übersteigen oder, wie ich hinzufügen, ihrem gewöhnlichen Gange entgegen zu sein scheint.« (E. T. A. HOFFMANN, »Das öde Haus«, in: Ders., *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*; 3, Berlin/Weimar 1983, 167.)

88 Andrzej ZGORZELSKI, »Zum Verständnis phantastischer Literatur«, in: *Phaicon*; 2, 61.

the perspectives enforced by the ground rules of the narrative world must be diametrically contradicted.«<sup>89</sup>

2) Aber selbst mit dieser Rabkinschen Modifizierung wird Caillois' Definition nicht operabel. Denn sie erfaßt im wesentlichen nur eine eng umgrenzte historische Ausprägung der Phantastik, die ›contes fantastiques‹-Tradition des 19. Jh. (entsprechend sind die Jahre 1820–50 für Caillois auch die Entstehungszeit der Meisterwerke der phantastischen Literatur)<sup>90</sup>. Kritisch muß z.B. die betonte Plötzlichkeit des ›Risses‹, des ›Einbruches‹ des Inkommensurablen gesehen werden – ganz offensichtlich wird hier von der eher ›dämonischen‹ Phantastik des 19. Jh. mit ihrem Numinosen gesprochen.<sup>91</sup> In den skandinavischen Beispieltexen hingegen findet sich diese Plötzlichkeit nur in *Wargens dotter* (»Svart kom midnatt om hus och fönster./ Fadren låg i sin säng än vaken,/ Ganska tyst var det ini hans kammare,/ Hemsk han skådade upp – vad såg han?/ Hög stod en hamn vid sängens kant.« (282)). Eine schleichende, fast unmerkliche Transgression, die sich gerade in der Phantastik unseres Jahrhunderts findet und die der Schriftsteller Thomas Owen treffend als »Korrosion des Alltäglichen« bezeichnet hat<sup>92</sup>, findet hier keinen Platz. Ebenso wenig eine Phantastik, die nicht als Aggression auftritt, als Bedrohung: »Zuerst sollten wir feststellen, daß nicht-beängstigende übernatürliche Erscheinungen in der phantastischen Literatur keine Rolle spielen«, schreibt Vax.<sup>93</sup> Diese Auffassung wird weithin in der Phantastikforschung geteilt,<sup>94</sup> ohne explizit begrün-

89 RABKIN (1977), 8.

90 CAILLOIS (1974), 59.

91 »*Det Dæmoniske er det Pludselige*. Det Pludselige er et nyt Udtryk fra en anden Side for det Indesluttede. Det Dæmoniske bestemmes som det Indesluttende, naar det reflekteres paa Gehalten; det bestemmes som det Pludselige, naar det reflekteres paa Tiden. [. . .]/ Dersom nu det Dæmoniske var noget Somatisk, da vilde det aldrig være det Pludselige. Naar Feberen, eller Sindssvagheden osv. kommer igjen, da opdager man dog tilsidst en Lov derfor, og denne Lov ophæver dog det Pludselige til en vis Grad. Men det Pludselige kjender ingen Lov. Det hører ikke hjemme i Naturfænomenerne, men er et psykisk, er Ufrihedens Yttring.« (Søren KIERKEGAARD, *Begrebet Angest*, in: Ders., *Samlede Værker*; 4, 2. Ausg. Kbh 1923, 438.) Auch Friedrich NIETZSCHE definierte das Böse als den ›Zufall‹ und das ›Plötzliche‹ (*Aus dem Nachlaß* (*Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in fünfzehn Bänden*, hrsg. v. Giorgio COLLI u. Mazzino MONTINARI; 3), München 1980, 625f.)

92 Thomas OWEN, »Die Verführung des Ungesagten«, in: *Phaicon*; 2, 72.

93 VAX (1974), 17.

94 Z.B. von KRICHBAUM, 177; Martin Roda BECHER, *An den Grenzen des Staunens. Aufsätze zur Phantastik* (Phantastische Bibliothek; 99), Ffm 1983, 34; Stephan BERG,

det zu werden. In *Wargens dotter* tritt das Phantastische ohne Zweifel als Aggression auf, schafft Angst; aber Anton Falster ist in *Palmyra* eher verwirrt als erschrocken. Auch Theobald in *Pigen fra Georgien* steht »stum af *Forundring* over dette uforlignelige Syn« (17; H.: S.M.S.), und in Camilla Colletts (1813–95) *Paa et gammelt Herresæde* (1863) ist die Reaktion der Ich-Erzählerin angesichts des Inkommensurablen fast schon surrealistisch zu nennen:

Jeg vilde forgjæves forsøge paa at beskrive min Forbauselse ved hvad jeg hørte. Thi selv denne var ingen almindelig frisk, levende, med skræk tilsat Forbauselse, den havde noget af denne *fatalistiske Ro*, *hvormed man i Drømme ser det Sælsomste, det Umulige foregaa*.<sup>95</sup>

Es gibt eine ansehnliche Reihe von genuinen Phantastik-Klassikern, in denen die Transgression eher Erstaunen denn Angst hervorruft und keinesfalls in einer Zerstörung des Individuums endet (Todorov nennt z.B. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* (1820)<sup>96</sup>; andere Beispiele wären Lewis' *Alice*-Bücher, Gogols *Die Nase* (1836) sowie weite Teile der Kinder- und Jugendliteratur). Trotzdem ist nur vereinzelt vorgeschlagen worden, die Beschränkung auf den Bereich des Angsterregenden, Unheimlichen aufzugeben.<sup>97</sup> Hier wirkt offensichtlich das vermeintliche Konstituens der affektiven Reaktion der Lesenden in Verkleidung fort.

Zur ›Ergänzung‹ seiner Definition des Phantastischen gibt Caillois den Lesenden einen Topoi-Katalog an die Hand.<sup>98</sup> Damit verfällt er endgültig einer deskriptiven Phänomenologie und macht deutlich, daß seine Bestimmung des Phantastischen letzten Endes nicht etwa auf einer Struktur der Texte aufbaut, sondern thematisch-semantisch bedingt ist (mit wirkungsästhetischen Resten, s.o.). Topoi- oder Motivkataloge scheinen übrigens von nicht wenigen Theoretikern als unverzichtbar angesehen zu werden, auch Schneider und Cersowsky verzahnen die phantastische Literatur mit der ›Liebe, Tod und Teufel‹-Motivik der

---

*Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1991, 5.

95 Camilla COLLETT, »Paa et gammelt Herresæde (Sommeren 1861)«, in: Dies., *I de lange Nætter*, Christiania 1863, 178f. [H.: S.M.S.]

96 TODOROV (1972), 35.

97 Z.B. bei Marcel SCHNEIDER, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Paris 1985, 8; Gerhard HAAS, »Struktur und Funktion der phantastischen Literatur«, in: *Wirkendes Wort* 5 (1978, 5), 346f.

98 CAILLOIS, 63ff.

sog. »schwarzen Romantik«<sup>99</sup>. Der Nutzen solcher Kataloge für die literaturwissenschaftliche Analyse sei unbestritten, doch für eine Definition des Phantastischen taugen sie nicht. Denn zum einen vermögen sie es (natürlich) nicht, eine erschöpfende Aufzählung der phantastischen Motive zu liefern, zum anderen sind viele der aufgeführten Motive keineswegs spezifisch phantastisch, wie z.B. Vax' Motiv der »Störungen der Identität«<sup>100</sup> oder Caillois' »Der Teufelspakt: das Vorbild ist Faust«<sup>101</sup>. Todorov resümierte trocken: »Eine Typologie der Themen des Fantastischen wird folglich der Typologie literarischer Themen im allgemeinen entsprechen.«<sup>102</sup> Nur als supplementäres Merkmal, evtl. noch als Teilkonstituens<sup>103</sup>, ist die auftretende Motivik oder Thematik heranzuziehen.<sup>104</sup>

99 Hannes SCHNEIDER, »Die schwarze Romantik und ihre Folgen. Bemerkungen zur phantastischen Literatur«, in: *Literatur und Kritik* 45 (1979), 303–307; CERSOWSKY (1983) bereits im Titel seiner Arbeit (. . . zur Tradition der »schwarzen Romantik«).

100 VAX (1974), 35.

101 CAILLOIS (1974), 63.

102 TODOROV, 85.

103 CERSOWSKY (1983) erhebt die literarische Tradition der schwarzen Romantik zu »einer Teilkomponente, die als gattungskonstitutiv gelten kann«. (265)

104 Eine interessante Verbindung von Thematik und Struktur findet sich bei LEDERER. Er schreibt in *Phantastik und Wahnsinn. Geschichte einer Symbiose* bei seinem Versuch einer Neudefinition des Genres: »Für uns ist das Thema des Wahnsinns nicht nur eine materielle Wesenskomponente der Phantastik [. . .], sondern unterschwellig immer präsent: als psychisches Prinzip, das die Gattung narrativ entwickelt und deren Erzählstrukturen determiniert.« (25 – H.: S.M.S.) Für LEDERER ist der Wahnsinn das »dominierende Moment« (ibid. – H.: S.M.S.) der Gattung; ihre Aufgabe sei es, »den Wahnsinn weder in beschönigender noch vernünftlerischer Weise sprechen zu lassen, sondern ihm Authentizität zu verleihen und seine Maxime zu erfüllen: die Apotheose der Unvernunft, die Apokalypse der Normalität.« (47) Nach »Thema« und »Moment« ist der Wahnsinn außerdem noch die »gattungsbestimmende[n] Motivschicht« (30 – H.: S.M.S.) – hier herrscht einige Verwirrung. Im Unterschied zu anderen thematisch-motivischen Bestimmungen unterstreicht LEDERER aber, daß die narrativen Strukturen von diesem Thema konditioniert werden: Phantastische Erzählungen »können als Fiktionalisierungen schizophrener Befindlichkeiten gewertet werden, und die narrativen Inhalte und Strukturen des Textes entsprechen verrückten, d.h. schizophrenen Verhältnissen und können aus ihnen gedeutet werden.« (190) Durch das pluralistische »können« wird die zuvor postulierte Determinierung der Erzählstrukturen allerdings wieder zurückgenommen, wodurch auch die Definitionshinlänglichkeit des Themas wieder in Frage gestellt wird. Problematisch und Folge seines thematischen Ausgangspunktes ist es auch, wenn er bei seinen Interpretationen die Texte rein als schizodramatisches Substrat bar jeder ästhetischen Dimension auffaßt (z.B. ERCKMANN/CHATRIANS *L'œil invisible ou l'auberge des trois pendus* (1862), 323ff). — Ebenfalls ein »Thema« (22), nämlich die »hervorragende Bedeutung von Wahrnehmungsphänomenen« (2), behandelt DÖRING. Anders als LEDERER erhebt er allerdings nicht explizit den Anspruch, eine definitorische Neubestimmung der Phantastik vornehmen zu wollen. So spricht er zwar gleich auf der zweiten Seite von der

Eine semantisch-phänomenologische Konstituierung einer Textgruppe (wie sie z.B. auch den Phantastik-affinitiven Textgruppen ›Vampirgeschichte‹ oder ›Gespenstergeschichte‹ zugrunde liegt) ignoriert wieder die ästhetische Dimension der Texte, da sie allein inhaltlich argumentiert. Über die Grammatik des Phantastischen erfährt man so nichts, nur über einzelne Lexeme.

#### 2.4.4 Todorovs strukturalistischer Paradigmenwechsel: das Phantastische als strukturelle Unschlüssigkeit

Die caillioisschen Definitionen erfassen ein Textcorpus, das durch das (sich vollziehende oder vollzogene) ›Einbrechen‹ des Unmöglichen, durch eine (sich vollziehende oder vollzogene) textkosmologische Überschreitung gekennzeichnet ist. Eine zweite Definitionstradition sieht hingegen als ›phantastisch‹ die Kunst an, die Lesenden gerade hinsichtlich der Faktizität dieses Einbrechens kognitiv im Zweifel zu lassen und sie so zu verwirren.

Die historischen Wurzeln dieses Phantastikverständnisses sind in dem Augenblick zu suchen, als die romantische Fragmenttheorie auf das Wunderbare übertragen wurde. Jean Paul bemerkte zu diesem romantischen Gebrauch des Wunderbaren, daß es ein

wahres Prinzip der Poesie sei, daß der Dichter das Wunder weder zerstöre, wie ein exegetischer Theolog, noch in der Körperwelt unnatürlich festhalte, wie ein Taschenspieler. [...] Das Wunder fliege weder als Tag- noch als Nachtvogel, sondern als Dämmerungsschmetterling.<sup>105</sup>

Das Wunderbare nur anzudeuten, es unvollendet zu lassen, erwies sich als ein Königsweg, um es einerseits aufklärerischen Angriffen zu entziehen (bereits Tieck wies darauf hin, daß der »Dichter [...] für das Wunderbare fast immer eine natürliche Erklärung übrig« läßt, also ein

---

»hervorragende[n] Bedeutung von Wahrnehmungsphänomenen, die entscheidend am phantastischen Charakter der Erzählungen beteiligt waren, wenn sie diese nicht sogar konstituierten« [H.: S.M.S.], doch der letzte Halbsatz bleibt im folgenden unbegründet. Am Ende seiner dickleibigen Untersuchung möchte er dann den Antagonismus von »zivilisierter und anderer, unzivilisierter Sinnlichkeit« »nur« noch als »wesentliche Erkenntniskategorie für die phantastische Literatur insgesamt« bewertet wissen. (532)

105 Jean PAUL [=Jean Paul Friedrich RICHTER], *Vorschule der Ästhetik* (Studienausgabe), hrsg. u. kommentiert v. Norbert MILLER, München 1963, §5, 44f.

doppeltes Deutungsangebot bereithält<sup>106</sup>) und anderseits seine ästhetischen Möglichkeiten zu potenzieren<sup>107</sup>. Besonders Hoffmann hat sich in seinen serapiontistischen Erzählungen einer solchen Mystifikation, welche das Unheimliche erzeugt, bedient.<sup>108</sup> Maupassant, selbst Verfasser phantastischer Erzählungen, hat in seinem Nekrolog über Turgenjew die Arbeit des Phantastikautors folgendermaßen beschrieben:

L'écrivain a cherché les nuances, a rôdé autour du surnaturel plutôt que d'y pénétrer. Il a trouvé des effets terribles en demeurant sur la limite du possible, en jetant les âmes dans l'hésitation, dans l'effarement. Le lecteur indécis ne savait plus, perdait pied comme en une eau dont le fond manque à tout instant, se raccrochait brusquement au réel pour s'enfoncer encore tout aussitôt, et se débattre de nouveau dans une confusion pénible et enfiévrante comme un cauchemar.

L'extraordinaire puissance terrifiante d'Hoffmann et d'Edgar Poe vient de cette habileté savante, de cette façon particulière de coudoyer le fantastique et de troubler, avec des faits naturels où reste pourtant quelque chose d'inexpliqué et de presque impossible.<sup>109</sup>

Der Autor oder die Autorin verbleibt auf der Grenze des Möglichen, schleicht um das Übernatürliche herum, anstatt in es einzudringen, und verwirrt die Lesenden, da das Unerklärliche nicht in einen neuen Gesamtzusammenhang eingebunden wird wie bei Caillois, sondern die phantastische Geschichte prinzipiell gleich zwei Deutungsmöglichkeiten anbietet. Die phantastische Erzählung erscheint als eine strukturell

106 TIECK (1975), 34f.

107 Dies setzt allerdings eine entwickelte Erzähltechnik voraus und erfordert einiges Geschick, denn das solchermaßen verstandene Phantastische sei »of a character which it is extremely difficult to sustain«. (SCOTT, 314ff.) Zur praktischen Ausführung dieses Verweilens auf der Grenze führte der russische Philosoph (und Phantastiktheoretiker) SOLOWJEW, an den TODOROV anknüpft, 1895 aus: »[. . .] Die Art und Weise, in der die geheimnisvollen Faktoren erscheinen, muß sich durch einen besonderen Zug der Unbestimmtheit und Ungreifbarkeit auszeichnen, damit nicht das Urteil des Lesers einem groben Zwang ausgesetzt werde, sondern die Freiheit zu dieser oder jener Erklärung für sich behält. Dann wird uns der Eindruck von etwas Übernatürlichem nicht aufgezwungen, sondern es läßt sich nur erahnen.« (Wladimir SOLOWJEW, »Von drüben«, in: Ders., *Erkenntnislehre. Ästhetik. Philosophie der Liebe* (Dt. Gesamtausgabe; 7, hrsg. v. Wladimir SZYKARSKI), Freiburg i.B. 1953, 379. [H.: S.M.S.]

108 Ilse WINTHER, *Untersuchungen zum serapiontistischen Prinzip E.T.A. Hoffmanns* (De proprietatibus litterarum. Series Practica III), Paris 1976, 54ff.

109 Guy de MAUPASSANT, »Le fantastique«, in: *Le Gaulois*, Nr. 427, 7. Oktober 1883.



offene, eine, die die Lesenden ernst nimmt, ihnen grundlegende Entscheidungen überläßt.<sup>110</sup>

Auf diese romantischen Überlegungen griff Todorov 1970 in seiner Studie *Introduction à la littérature fantastique* zurück, die man wohl ohne Übertreibung das bedeutendste, wohl auch umstrittenste Werk der Phantastikforschung nennen darf.<sup>111</sup> Todorov, einer der wichtigsten französischen (Spät-)Strukturalisten, hat sich vornehmlich mit dem Problem der Übertragung des Strukturalismus auf größere Texteinheiten beschäftigt; er gilt als Kapazität auf dem Gebiet der Narratologie. Seine Überlegungen zur Phantastik sind dermaßen zu einem Gemeinplatz geworden, daß auf der ›First International Conference on the Fantastic in Literature and Film‹ Analysen phantastischer Texte à la Todorov »impatient boos or groans from the audience« hervorriefen.<sup>112</sup>

Todorov darf als »point of departure«<sup>113</sup> einer systematischen Phantastikforschung gelten, da er zur Definitionsbildung die semantische und paradigmatische Achse außer Acht ließ und sich stattdessen auf die syntaktischen Beziehungen des Textes konzentrierte, sozusagen eine Grammatik des Phantastischen beschrieb. Sein Schlüsselwort lautet – in Anknüpfung an Solowjew – »hésitation« (›Unschlüssigkeit‹):

---

110 ALMQVIST war sich dieser Fähigkeit des Phantastischen sehr bewußt und hat sie sich z.B. in der Erzählung *Skällnora Kvarn* (1838) zunutze gemacht, wo die Möglichkeit angedeutet wird, daß der tote Jan in Gestalt eines Vogels zurückkehrt und sein zuvor in Gang gesetztes Verbrechen in letzter Minute stoppt. In einem Brief kommentierte ALMQVIST diese Erzählung folgendermaßen: »Poemet vill här alldes icke antyda någon bestämd metempsychosis, så att J.[=Jan] C<sup>s</sup>[=Carlssons] ande flugit in i denna fågel, hvilken nu, sedan den förre jordiskt dött, vill göra hans ogering god igen, genom att *ställa till rätta* allt och frälsa flickan. [...] Emedlertid ser man fågeln (med sin krokiga näbb liknande J.C<sup>s</sup> romarfysionomi), sedan han räddat flickan, hvilande på stenen åskåda liket, och liksom nicka en *tacksägelse* emot den, som med förlåtande ömhet och en viss omvårdnad lagt J.C<sup>s</sup> lik vackert under granruskorna och på detta sätt liksom ändå skänkt det en jordfästning. Derefter flyger han bort. – Ser nu en läsare fågeln så, så inkommer han i Styckets högre mysterier; – ser han honom åter *endast* som en fågel, så går det också ganska väl an. Det är då en historia, som slutar på det välförtjenta sätt, att skurken faller ett offer för sina egna stempingar: man behöfver då ej se någonting vidare, det är nog med det.« (Brief an C. J. LENSTRÖM, datiert 18. Januar 1839, in: ALMQVIST, *Brev 1803–1866*, Auswahl, Einleitung u. Kommentar v. Bertil ROMBERG, Sthlm 1968, 133.)

111 Die bereits zitierte deutsche Übersetzung erschien 1972, eine englischsprachige 1975 (*The Fantastic. A structural approach to a literary genre*, Ithaca, N.Y.), eine dänische 1989 (*Den fantastiske litteratur – en indføring*, übers. v. Jan Gejel, Kbh).

112 »Preface«, in: *The Scope of the Fantastic – Theory, Technique, Major Authors*, XII.

113 Neil CORNWELL, *The Literary Fantastic. From Gothic to Postmodernism*, New York et al. 1990, xiii.

Das Fantastische verlangt die Erfüllung dreier Bedingungen. Zuerst einmal muß der Text den Leser zwingen, die Welt der handelnden Personen wie eine Welt lebender Personen zu betrachten, und ihn unschlüssig werden lassen angesichts der Frage, ob die evozierten Ereignisse einer natürlichen oder einer übernatürlichen Erklärung bedürfen. Des weiteren kann diese Unschlüssigkeit dann gleichfalls von einer handelnden Person empfunden werden, so wird die Rolle des Lesers sozusagen einer handelnden Person anvertraut und zur gleichen Zeit findet die Unschlüssigkeit ihre Darstellung, sie wird zu einem der Themen des Werks [...]. Dann ist noch wichtig, daß der Leser in bezug auf den Text eine bestimmte Haltung einnimmt: er wird die allegorische Interpretation ebenso zurückweisen wie die »poetische« Interpretation. Diese drei Forderungen sind nicht gleichwertig. Die erste und die dritte konstituieren die Gattung; die zweite kann auch unerfüllt bleiben.<sup>114</sup>

Dieses Zitat bedarf einiger Erläuterungen: Als »allegorisch« betrachtet Todorov z.B. die sprechenden Tiere in der Fabel; »poetisch« nennt er es, wenn sich z.B. das »poetische Ich« in einem Gedicht in die Lüfte erhebt. Mit »Leser« bezeichnet er angeblich nicht die realen Lesenden, »sondern eine »Funktion« des Lesers, die im Text impliziert ist«. (31)

Das Phantastische erscheint wieder als Perzeptionsproblematik: »[. . .] Das Fantastische ist definiert als eine besondere *Perzeption* unheimlicher Ereignisse.« (83) Entscheiden die Lesenden sich, die evozierten Ereignisse rational zu erklären, landen sie im Bereich des »unvermischt Unheimlichen« bzw. des »Fantastisch-Unheimlichen« (so z.B. in Ann Radcliffes Romanen mit ihrem »explained supernatural«). Entscheiden sie sich hingegen, eine übernatürliche Erklärung anzuerkennen, so ist der Text ein Beispiel für das »Fantastisch-Wunderbare« bzw. »unvermischt Wunderbare«:

unvermischt Unheimliches	Fantastisch- Unheimliches	Fantastisch- Wunderbares	unvermischt Wunderbares
-----------------------------	------------------------------	-----------------------------	----------------------------

(Abbildung v. Seite 43)

Ein Beispiel für das Wunderbare wäre H. C. Andersens *Den lille Havfrue* (1835); ein Beispiel für das Unheimliche (häufig mit dem Seltsamen gleichgesetzt) wäre Almqvists Erzählung *Palatset* (1838), die allerdings bereits zum Fantastisch-Unheimlichen tendiert. Aber in Überein-

114 TODOROV (1972), 33. Man beachte die Mimesisforderung, die auch TODOROV seiner Definition zugrunde legt.

stimmung mit seinem ambiguen Charakter ist das rein Phantastische bei Todorov nur *zwischen* diesen beiden Möglichkeiten anzusiedeln, verweilt auf der Mittellinie:

Das Fantastische liegt im Moment dieser Ungewißheit; sobald man sich für die eine oder andere Antwort entscheidet, verläßt man das Fantastische und tritt in ein benachbartes Genre ein, in das des Unheimlichen oder das des Wunderbaren. (26)

Entsprechend flüchtig ist das Phantastische eines Textes, da es zugleich mit der Unschlüssigkeit verschwindet.<sup>115</sup>

Eine umfassende Diskussion der Thesen Todorovs, wie sie im folgenden durchgeführt werden soll, um die Problembereiche einer heuristischen Definitionsbildung herauszuarbeiten, sollte sinnvollerweise bei systeminhärenten Widersprüchen ansetzen.<sup>116</sup> Sofort ins Auge springend ist die postulierte Flüchtigkeit der Phantastik, die Todorov als Genre verstanden haben will. Er konzidiert selbst, daß nur zwei seiner Beispieltexte die Anforderungen des unvermischt Fantastischen erfüllen, nämlich Prosper Mérimées *La Venus d'Ille* (1837) und Henry James' *The Turn of the Screw* (1898). Selbst diese beiden Beispiele können bei genauerer Betrachtung den an sie gestellten Anforderungen nicht standhalten. *La Venus d'Ille* betreffend räumt Todorov selbst ein (77), daß hier eher ein Beispiel für das Fantastisch-Wunderbare vorliege, und auch *The Turn of the Screw* ist wohl eher in diese Kategorie einzuordnen, wenn man an jene berühmte und nicht wegzudiskutierende ›Identifikationsszene‹ im fünften Kapitel denkt,<sup>117</sup> die ausschließlich eine übernatürliche Erklärung zuläßt.

Nun ist es selbstverständlich legitim, einen Idealtypus zu konstruieren, selbst wenn nicht allzu viele Werke (Brooke-Rose spricht ironisch-

115 TODOROVs phantastische Unschlüssigkeit erscheint als narrative Festschreibung und als Potenzierung der Unentscheidbarkeit und Mehrdeutigkeit literarischer Texte überhaupt.

116 LEMS (1974) in einem äußerst polemischen Ton gehaltene Kritik der Thesen TODOROVs richtet sich hingegen im wesentlichen gegen den strukturalistischen Ansatz TODOROVs, während er selbst auf die ältere Forschungstradition rekurriert (Leseprobe von Seite 98: TODOROVs »natürliche Intelligenz verläßt ihn in dem Maße, in dem er sich dem ›Strukturalisieren‹ überläßt«). Deshalb erscheint es mir wenig sinnvoll, LEMS Kritik an dem von ihm nur unzureichend verstandenen Strukturalismus in der Literaturwissenschaft, die man wohl mittlerweile als obsolet ansehen kann, zum Leitfaden einer TODOROV-Diskussion zu machen, wie dies z.B. WÖRTCHE (41) tut.

117 Vgl. Edith KREISCHER, »Henry James' ›The Turn of the Screw‹«, in: *Phantastik in Literatur und Kunst*, 231.

süffisant von 1½)<sup>118</sup> seinen Anforderungen genügen. Aber Todorovs Phantastisches, ins Extrem getrieben, kann eigentlich nur in einer Erzählung wie Lorenzo Hammarskölds (1785–1827) *Saknadens Vidskepelse* (1821) verwirklicht werden: Während man auf die Weiterfahrt wartet, wird von einer verstorbenen Frau erzählt, die sich mit ihrem Mann genau ein Jahr nach ihrem Tod um Mitternacht verabredet hatte.

[. . .] Han kastade nu också ögonen på kläckan, såg att båda visarne stodo midt på tolf, och i det samma hörde han trenne svaga och däfva slag på dörren. —

Knack — knack — knack — skallade det nu också verkligen, afbrytande berättelsen, och Sällskapet, af densamma uppskakadt, såg med stirrande blickar på hvarandra. Ändtligen steg en af Herrarne upp, öppnade dörren, och på tröskeln inträdde, ej en Ande, utan Hållkarlen, som berättade att han nu varit lycklig att kunna få hästar anskaffade åt Herrskaperna. Det var således ingen tid mera att höra Noveller.<sup>119</sup>

Die Leerstelle wird hier deutlicher als in anderen Erzählungen herausgestellt; die ›hésitation‹ ist perfekt. Aber kann das Phantastische entleerisch wirklich das Nicht-Erzählte sein? Endet man dann nicht in einem (sicherlich gedankenanstregenden) Paradoxon: die perfekte phantastische Erzählung ist die nicht zu Ende erzählte? Oder ist die ›reine‹ todorovsche Phantastik nicht eher lediglich eine raffinierte Spielart der fantastisch-wunderbaren Phantastik, wo der »Spielraum von Aktualisierungsmöglichkeiten«<sup>120</sup> möglichst lange weit offengehalten wird? Ist die vielbeschworene Flüchtigkeit nicht darauf zurückzuführen, daß die ›reine‹ Phantastik bei Todorov nichts anderes beschreibt als »eine Phase innerhalb eines Problemlösungsprozesses«<sup>121</sup>? Überhaupt fehlt bei Todorov ein Eingehen auf die Diachronizität der phantastischen Erzählung, die ja schließlich erzählt bzw. gelesen wird – er beschränkt sich auf eine synchrone Struktur, die die Erzählung wie eine architektonische Skizze auf einem Blatt behandelt.

118 Christine BROOKE-ROSE, *A Rhetoric of the Unreal. Studies in narrative and structure, especially of the fantastic*, Cambridge et al. 1981, 64.

119 Lorenzo HAMMARSKÖLD, »Saknadens Vidskepelse«, in: Ders., *Sju timmar på Fitja. En liten samling af Noveller*, Sthlm 1821, 178f. Die Geschichte ist übrigens deutlich von Friedrich LAUNS [=Friedrich August SCHULZES] »Der Geist des Verstorbenen« aus dem *Gespensterbuch* (1810) von dems. und Johann August APEL beeinflusst.

120 ISER (1988), 230.

121 H. W. PESCH, *Fantasy. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*, Diss. Köln 1982, 64.

Kaum zufällig kommen fast alle Textbeispiele, mit denen Todorov in seiner Abhandlung argumentiert, aus dem Bereich des Fantastisch-Wunderbaren. Schon Solowjew hatte die Vorrangigkeit des ›übernatürlichen‹ Erklärungsangebots unterstrichen:

Im wahrhaft Phantastischen wird immer eine äußere formelle Möglichkeit zu einer einfachen Erklärung aus dem gewöhnlichen, immerwährenden Zusammenhang der Erscheinungen offen gelassen, wobei aber diese Erklärung endgültig die innere Wahrscheinlichkeit verliert.<sup>122</sup>

In *Palmyra* z.B. ist das Erklärungsangebot zweifellos ein doppeltes, aber die Angebote sind nicht gleichwertig. Antons genaue Schilderung des Geschehens in Palmyra, die Plötzlichkeit seiner ›Erkrankung‹, die Charakterisierung jener Nacht als »magisk dejlig« durch seinen Reisekameraden, die Funktion des Steines – all dies spricht für die Grenzüberschreitung, während das Erklärungsangebot ›Phantasien eines Wahnsinnigen‹ sich nur auf die Beschreibung seiner Person, auf die »mørk Tungsindighed« (8) und ähnliche Charakterisierungen durch die Erzählinstanz stützen kann, ohne daß für Antons verwirrtes Wesen – abgesehen von den Anstrengungen seiner langen Reise (4) – ein Grund genannt wird, wenn es denn nicht auf seine Erfahrungen in Palmyra zurückzuführen ist. In *Pigen fra Georgien* ist das ›übernatürliche‹ Erklärungsangebot über weite Strecken das einzige; lediglich der letzte Satz der Erzählung könnte eine vorsichtige Distanzierung erlauben: »Han [=der Doktor] forlod samme Aar Kjøbenhavn, efterat have solgt det Huus, han beboede; og det er ikke bekjendt, hvor han drog hen.« (52) Am konsequentesten findet sich das doppelte Erklärungsangebot noch in *Wargens dotter*. Dieses wird schon durch die doppelte Rahmung des Geschehens (Richard erzählt in der Jagdschloßrunde, was der Alte ihm erzählt hat) gefördert. Zudem steigt die Zuverlässigkeit des Alten als Quelle während der Erzählung: Zunächst kennzeichnet Richard ihn als »stackare av tvetydigt förstånd« (274), revidiert dies später jedoch bei dem Vortrag der Verse: »Det hela gav utseendet av en landets skald, tvingad till sitt kall av inre natt«, worauf Richard ihn ehrerbietig mit ›Vater‹ anredet (277). Dennoch – der Wahrheitsgehalt seiner Erzählung ist letztendlich nicht festzustellen, das Erklärungsangebot bleibt hier tatsächlich ein doppeltes.

122 SOLOWJEW, »Vorwort zum *Vampir* des Grafen A. K. Tolstoj«, in: Ders., *Erkenntnislehre. Ästhetik. Philosophie der Liebe*, 421.

Eng verknüpft mit der Flüchtigkeit der todorovschen Phantastik ist die Problematik des letzten Satzes, die ja hinlänglich aus der Forschung zur Gothic Novel vom radcliffeschen Typ bekannt ist. So kritisiert Wünsch:

Über viele Seiten hinweg mag etwas dargestellt sein, was potentiell phantastisch ist, weil es alle früher genannten Bedingungen erfüllt: dennoch würde die Präsenz oder Absenz eines einzigen Satzes – etwa: »Und X erwachte, verwundert über seine albernsten Träume« – den Sachverhalt gänzlich verschiedenen Klassen zuordnen.<sup>123</sup>

Auch Todorov sieht diese Problematik (41), rettet sich aber mit dem Hinweis, daß dies eine logische Folge der Flüchtigkeit sei, und plädiert dann plötzlich mit einer 180°-Wendung dafür, das Ende einer Erzählung auch mal »provisorisch in Klammern [zu] setzen«. (41) Zur Begründung führt er an, daß es dann möglich sei, »dem Fantastischen eine weitaus größere Zahl von Texten zuzuordnen«. (Offensichtlich sind Gattungstheoretiker nicht nur Puristen und Terroristen, sie sind zuweilen auch Imperialisten.) Todorov kritisiert in einem seiner polemischen Ausfälle einen »gewissen Buch-Fetischismus«, der ein Buch nur als Ganzes, als »starres Objekt« betrachte, wodurch »der Ausschnitt zu einem Äquivalent der Kastration wird«. (41) Trotz dieser eher zweifelhaften theoretischen Begründung muß man Todorov bezüglich eines großzügigeren Umgangs mit dem letzten Satz Recht geben. Denn ein solcher kann einen Ordnungskonflikt zwischen zwei textuellen Strukturen mit entsprechenden, nicht-kompatiblen Ontologien nicht aufheben, er kann ihn höchstens als potentiell und in diesem speziellen Fall lösbar suggerieren. Daher entbehrt eine strikte Unterscheidung zwischen Texten wie *Alice's Adventures in Wonderland* oder Clas Livijns *Riddar S:t Jöran*, in denen ganz am Schluß plötzlich eine Traumaauflösung der phantastischen Geschehnisse angeboten wird, und Texten wie *The Turn of the Screw* nicht einer gewissen Willkür.<sup>124</sup> Man hat sich in der Forschung dazu durchgerungen, auch die ersteren Texte als »phan-

123 WÜNSCH, 51.

124 »Man tillintetgjøre heller ikke hele Indtrykket ved efter at have fortalt Noget at ende med: men I begriber da nok, at det *kun* var et Eventyr?« In: Søren KIERKEGAARD, *Papirer*; 2, A 12, Kbh 1910, 16.

tastisch« einzustufen; zur näheren Kennzeichnung schlug Wünsch den Terminus des »reduziert-Fantastischen« vor<sup>125</sup>.

Todorovs unpräzise Ausführungen zur notwendigen Lesehaltung (»Dann ist noch wichtig, daß der Leser in bezug auf den Text eine bestimmte Haltung einnimmt: er wird die allegorische Interpretation ebenso zurückweisen wie die »poetische« Interpretation« (33)) bei einem phantastischen Text bedürfen ebenfalls einer Diskussion. Daß parabelhaftes, »un-eigentliches« Erzählen die potentielle Phantastik eines Textes zerstört, ist in der Forschung unstrittig.<sup>126</sup> Keinesfalls geklärt ist aber die genaue Grenzziehung zwischen phantastischem und allegorisch-parabelhaftem Erzählen, oder, allgemeiner, zwischen einer wörtlichen Lesart und allen figurativen Auslegungsweisen<sup>127</sup>. Todorov versteht unter »Allegorie«:

[. . E]rstens impliziert die Allegorie die Existenz von wenigstens zwei Bedeutungen für dieselben Wörter [. . .]. Zweitens wird im Werk auf die Doppelbedeutung *explizit* hingewiesen: sie entspringt nicht (ob nun willkürlich oder nicht) der Interpretation irgendeines Lesers. (60)

Die angeführten Beispiele belegen dann allerdings die Hilflosigkeit bei der Unterscheidung, was *noch* phantastisch oder *schon* allegorisch ist. So diskutiert Todorov zunächst die Märchen Perraults und meint, daß nach der omnipräsenten Moral am Schluß »selbstverständlich nichts Übernatürliches mehr« (61) bleibt, sondern daß das Märchen jetzt ausschließlich allegorisch gelesen werden will. Abgesehen davon, daß ein Märchen ohnehin nicht phantastisch und insofern das Beispiel erstaunlich unpassend gewählt ist, läßt sich mit Apel gegen Todorovs Deutung einwenden, daß

[. . a]uch die etwas holprig gereimten »moralités« am Ende des Märchens [. . .] weder sehr geeignet noch wohl ernsthaft dazu bestimmt [sind], eine

---

125 WÜNSCH, 66. Weniger glücklich ist MARZINS Terminus der »Pseudo-Phantastik«, den er auf Texte angewendet haben will, welche die potentiell phantastischen Ereignisse als Traum, Vision oder Schizophrenie legitimieren (Florian F. MARZIN, *Die phantastische Literatur: eine Gattungsstudie* (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1: Dt. Sprache und Literatur; 569), Ffm/Bern 1982, 167). »Pseudo« legt ja gerade nahe, daß es sich im Grunde um keine Phantastik handelt.

126 Vgl. Stichwort »Parabel« in: ZONDERGELD (1983), 288f; WÜNSCH, 34–43.

127 Northrop FRYE, *Anatomy of Critics. Four Essays*, Princeton 1957, 76.

ausschließlich allegorisch-moralische Interpretation seines [=Perraults] Märchens anzuregen.<sup>128</sup>

Am Beispiel Perraults zeigt sich bereits die Entgrenzung des Allegoriebegriffes hin zum Symbolischen,<sup>129</sup> die Todorov eigen ist und die bei konsequenter Anwendung kaum noch Phantastisches in Texten gestatten würde. So bemängelt Todorov z.B. bei Villiers de L'Isle Adams *Vera*, »daß die ganze Erzählung als Illustration einer Idee [erscheint], und das Fantastische erhält dadurch den Todesstoß«. (64) Diese Erzählung allein auf die – wenig originelle – Idee ›Liebe ist stärker als der Tod‹ zu reduzieren, ist jedoch eine enorme Verkürzung der Aktualisierungsmöglichkeiten des Textes.

Todorovs Allegoriebegriff, der – trotz gegenteiliger Beteuerungen (68) – eher im bei der Rezeption erzeugten Sekundär- denn im textuellen Primärkode angesiedelt ist, wodurch fast alles zur Allegorie werden kann<sup>130</sup>, ist auch am praktischen Beispiel als weitgehend unbrauchbar entlarvt worden<sup>131</sup>. Für die Phantastikforschung erscheint es daher sinnvoll, streng zwischen allegorischen Formen und Strukturen, die prinzipiell in allen Gattungen auftreten können, und einem Allegoriebegriff zu unterscheiden, der als Modifikation des allgemein akzeptierten zu verstehen ist, wie er oben bei Todorov anklang und wie man ihn z.B. bei Kurz findet: »Ein allegorischer Text erlaubt zugleich zwei Deutungen und zwar zwei systematisch an allen *relevanten* Textelementen durchgeführte Deutungen.«<sup>132</sup> Verneint man nun unter Rückgriff auf die etymologische Wurzel des Begriffs (›allo agoreuin‹ = ›etwas Anderes sagen‹) die Äquivalenz der Deutungen, so erhält man einen engen Allegoriebegriff, der eine phantastische Lesart erst dann unmöglich werden läßt, wenn auf der ›eigentlichen‹ Ebene kaum eine oder keine

128 Friedmar APEL, *Die Zaubergärten der Phantasie. Zur Theorie und Geschichte des Kunstmärchens* (Reihe Siegen: Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft; 13), Heidelberg 1978, 41.

129 SVENSEN (1991), 384.

130 Bei CERSOWSKY (1983) ist dies dann nicht nur tendenziell, sondern absolut der Fall (86, Fußnote).

131 Will L. McLENDON demonstrierte z.B., »that an archetypal or allegorical reading of Potocki's novel [*Le manuscrit trouvé à Saragosse*] is not incompatible with appreciation of the fantastic atmosphere«. (»Compatibility of the Fantastic and Allegory: Potocki's ›Saragossa Manuscript‹«, in: *The Scope of the Fantastic – Theory, Technique, Major Authors*, 144.)

132 Gerhard KURZ, *Metapher, Allegorie, Symbol* (Kleine Vandenhoeck-Reihe; 1486), Göttingen 1982, 30.



sinnvolle Deutung mehr geleistet werden kann, während dieselben Textelemente auf der allegorischen/›un-eigentlichen‹ Ebene, auf die durch textuelle Anstöße zur Allegorese hingewiesen wird,<sup>133</sup> eine kohärente(re) Deutung erlauben. Erst hier ist der Tod des Phantastischen zu konstatieren (wobei ihm natürlich ein längeres Siechtum vorausgehen kann). Ein Beispiel wäre Almqvists *Murnis eller De dödas sagor* (1819/1845), das bei gleicher Thematik wie *Vera* nur allegorisch gelesen werden kann.

Auch Todorovs Ansiedlung der als Gattung verstandenen Phantastik zwischen den ›Gattungen‹ des Wunderbaren und des Unheimlichen sorgt für Verwirrung. Handelt es sich bei beiden doch um a) ästhetische Kategorien, in jedem Fall nicht um Gattungen,<sup>134</sup> und sind doch b) das Unheimliche und das Wunderbare zudem literaturwissenschaftliche Metabegriffe, die nicht auf der gleichen Ebene anzusiedeln sind.<sup>135</sup> Während das Wunderbare ein ontologisch-epistemologischer Begriff mit einem poetologischen Inhalt ist, stellt das Unheimliche eine Kategorie dar, die der wirkungs- bzw. rezeptionsästhetischen Auffüllung bedarf.

Die Verwendung der Kategorie des Unheimlichen, gegen die bereits oben argumentiert worden ist, paßt zusammen mit dem Umstand, daß Todorov auch an anderer Stelle eine rezeptionsästhetische Abweichung von seiner postulierten Intention erkennen läßt, nämlich bei der Beschreibung der Lesenden. Denn sein ›lecteur implicite‹ ist keinesfalls (nur) eine im Text implizierte Funktion der Lesenden,<sup>136</sup> sondern oszilliert zwischen impliziten und realen Lesenden. Wer z.B. ist ›man‹ im nächsten Satz? »Wenn man beim Lesen eines Textes jede Repräsenta-

133 S. *ibid.*, 58–64.

134 Auf Seite 52 nennt TODOROV als benachbarte Gattungen gar ›Allegorie‹ und ›Poesie‹.

135 Jean BELLEMIN-NOËL ließ daher die angrenzende Gattung des Unheimlichen mit der SF den Platz tauschen, so daß die Phantastik zwischen dem Wunderbaren und der SF zu liegen kam (›Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques‹, in: *Littérature*, H. 2 (1971), 108ff); JACKSON hingegen sah das Phantastische zwischen »the marvellous and the mimetic« (32). TODOROVs Modell forderte jedoch nicht nur zu Umwertungen heraus, sondern auch zu Ergänzungen: CORNWELL z.B. erweiterte es gleich zu einer generellen textuellen Typologie (seine Abfolge: Non-Fiction/ Faction/ Realism/ Uncanny Realism/ Fantastic-Uncanny/ Pure Fantastic/ Fantastic Marvellous/ Marvellous/ Mythology etc. (39)).

136 Schon hier wäre TODOROV vorzuwerfen, daß es mit einem solch allgemeinen Hinweis bei einer solch zentralen Frage nicht getan sein kann und daß in diesem Zusammenhang eine bedauerliche und »beträchtliche Marginalisierung der Erzählerproblematik« (WÖRTCHE, 49) zu beobachten ist.

tion verweigert und jeden Satz als eine rein semantische Kombination ansieht, ist kein Raum für das Fantastische«. (57) Ganz deutlich wird Todorovs Rückgriff auf reale Lesende, wenn er über Texte schreibt, »die die Ambiguität bis zum Schluß aufrechterhalten, was soviel bedeutet wie: über den Schluß hinaus. Die Ambiguität dauert fort, wenn man das Buch schon zugeklappt hat.« (42)

Dieser Mangel an Unterscheidung zwischen realen und impliziten Lesenden (verstanden als Iserische Aktstruktur) resultiert bei Todorov u.a. in der Problematik der Zweitlektüre. In seiner expliziten Diskussion dieser Scheinproblematik sind ein weiteres Mal die realen Lesenden gemeint:

[. . . Es] versteht sich, daß die erste und die zweite Lektüre einer fantastischen Erzählung sehr verschiedene Eindrücke hervorrufen (in viel stärkerem Maße, als das bei einer anderen Art von Erzählung der Fall ist). Tatsächlich ist bei der zweiten Lektüre die Identifizierung [Todorov bezieht sich hier auf die oben zitierten drei Bedingungen des Phantastischen; S.M.S.] nicht mehr möglich – sie wird unweigerlich Meta-Lektüre: man enthüllt die Mittel des Fantastischen, statt seinem Charme zu unterliegen. (81)<sup>137</sup>

Zum Problem kann die Zweitlektüre Todorov nur werden, weil sich bei ihm – wie Wörtche kommentierte – ein »merkwürdiges Schwancken« konstatieren läßt, »das zwischen Todorovs struktureller Intention und der de facto rezeptionsästhetisch basierten Orientierung seines Vorschlages« besteht.<sup>138</sup> Bei Todorov erscheint das Phantastische in seinen Grundzügen als »Rezeptionskategorie«, trotz anderslautender Absichtserklärungen.<sup>139</sup> Eigentlich müßte er argumentieren: Die kognitive Unschlüssigkeit der impliziten Lesenden beruht (technisch) auf Leerstellen; diese sind objektiv in der Textstruktur feststellbar. Statt dessen zieht er die »Eindrücke« der realen Lesenden heran. Todorov begründet die Gleichsetzung der Zweit- mit einer Meta-Lektüre bei einem phantastischen Text mit der »akzentuierten Zeitlichkeit« (82) bzw. »irreversiblen Temporalität«, die dem phantastischen Genre eigen sei, ähnlich wie dem Kriminalroman. Gerade dieser Vergleich zeigt aller-

---

137 Auch hier zeigt sich, daß Todorov de facto den Typ des Fantastisch-Wunderbaren als »die« Phantastik anerkennt, denn bei seinem Idealtypus bliebe die Spannung ja unaufgelöst – und ist und bliebe es also auch noch bei der zweiten Lektüre.

138 WÖRTCHE, 51.

139 Ibid., 47.

dings die Fragwürdigkeit seiner Ausführungen. Bei einer Zweitlektüre mag ein Kriminalroman seine Spannung verloren haben, aber ist er deswegen kein Kriminalroman mehr? Todorov hat die Antwort (an anderer Stelle) selbst gegeben, als er den traditionellen Whodunit narratologisch als *sjužet* auf der Suche nach der *fabula* bestimmte, ohne ›Eindrücke‹ der Lesenden bei der Erst- oder Zweitlektüre o.ä. heranzuziehen.<sup>140</sup>

Brooke-Rose hat Todorovs Überlegungen in eine solche Richtung weitergedacht. Auch für sie ist seine Unschlüssigkeit »at the core of the pure fantastic«<sup>141</sup>, doch macht sie jetzt Ernst mit dem strukturalistischen Paradigmenwechsel, den Todorov zwar postuliert, aber nicht konsequent durchführt. Brooke-Rose ortet die Unschlüssigkeit in einer Über- oder Untercodierung, die »the existence of two mutually exclusive *fabulas* (stories) in one *sjužet* (treatment, or in Genette's terms two *histoires* in one *discours*)« suggeriere. (227) Möglich ist dies durch Leerstellen in der *fabula* (was notwendigerweise Leerstellen im *sjužet* nach sich zieht); diese seien »central, permanent, situated in both *fabula* and *sjužet*, and are prevented from being filled in by two mutually exclusive systems of gap-filling clues«. (228) Phantastisch sind demnach Texte, die zwei sich gegenseitig ausschließende *fabulae* zu einem *sjužet* verschmelzen, wie sie praktisch an einer Analyse von Edgar Allan Poes *The Black Cat* demonstriert.<sup>142</sup>

Der Umstand, daß Todorovs *Einführung* trotz all der gezeigten Unzulänglichkeiten zum Ausgangspunkt der aktuellen Phantastikforschung geworden ist, läßt sich auf folgende Gründe zurückführen:

- Die spätere Forschung hat sich weitgehend sein grundlegendes Postulat zu eigen gemacht, daß die Definition des Phantastischen und der Phantastik sich primär auf die Organisation des Textes zu konzentrie-

---

140 Tzvetan TODOROV, »The typology of detective fiction«, in: *Modern Criticism and Theory. A Reader*, hrsg. v. David LODGE, London/New York 1988, 158–165.

141 BROOKE-ROSE, 63.

142 Impliziert ist hierbei (da BROOKE-ROSE explizit auf TODOROV aufbaut, »an author I admire« (62)), daß die beiden *fabulae* unvereinbar sind im Hinblick auf ihre textuelle Kosmologie. Amaryll CHANADY schlug übrigens vier Jahre später eine ganz ähnliche Modifikation des Todorovschen ›Zögerns‹ vor: Sie ersetzte die ›hésitation‹ durch den Begriff der Antinomie, definiert als »the simultaneous presence of two conflicting codes in the text« (*Magic Realism and The Fantastic. Resolved versus unresolved antinomy*, New York/London 1985, 12).

ren habe. Phantastik sei ein Diskursverfahren. Organisiert wird durch den Text und in diesem ein Ordnungskonflikt<sup>143</sup> zwischen zwei textuellen Strukturen oder Codesystemen, die verschiedene, nicht kompatible Ontologien generieren.

- Todorov hat mit seiner ›Unschlüssigkeit‹ den Blick gelenkt auf die ästhetisch reichhaltigste und strukturell ausgeprägteste Form der Phantastik, selbst wenn diese ›todorovsche‹ Phantastik nur einen Grenzfall darstellen sollte.
- Todorov hat, häufig als erster, zentrale Problemfelder der Phantastikforschung herausgestellt (die Definition des ›lecteur implicite‹, die Problematik des letzten Satzes, das Allegorieproblem etc.), auch wenn man seine Lösungsvorschläge nicht immer akzeptiert hat.
- Schließlich findet sich hinter den hier diskutierten Überlegungen Todorovs wie bei einem Palimpsest noch eine zweite Konzeption vom Phantastischen, die z.T. seine eigenen Ausführungen dekonstruiert und einen anderen Begriff andeutet, an den später mehrfach angeknüpft wurde: »Die Ambiguität hängt auch von der Anwendung zweier *Schreibweisen* ab, die den ganzen Text durchdringen.« (37 – H.: S.M.S.) Als Beispiel diskutiert Todorov Gérard de Nerval's *Aurélia* (1854), für ihn ein »originelles und vollkommenes Beispiel für die Ambiguität des Fantastischen« (39), obwohl der Text nach seiner ›eigentlichen‹ Definition gar nicht phantastisch sein kann, sind doch die potentiell phantastischen Ereignisse als Träume, Halluzinationen und Visionen eines Geisteskranken zu identifizieren, die sich mit der Realität »in einer Art absoluter Realität, wenn man so sagen kann: *Surrealität*«<sup>144</sup> vermischen. In seiner Begründung, warum *Aurélia* dennoch ein vollkommenes Beispiel sei, sind die Konturen eines generalisierten Phantastikkonzeptes zu erkennen. Denn nachdem Todorov die Sprache »in gewissem Maße« als Hauptgegenstand des Textes bestimmt hat, resümiert er das Phantastische in *Aurélia* so:

Wohl kreist die Ambiguität um den Wahnsinn; aber während man sich bei Hoffmann fragte, ob die Person verrückt sei oder nicht, weiß man

---

143 Dieter PENNING, »Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik«, in: *Phantastik in Literatur und Kunst*, 34–51; ähnlich JACQUEMIN, bei dem der Ordnungskonflikt das determinierende Merkmal eines phantastischen Textes ist, in dem das Phantastische als »berichtigende Unordnung« auftritt. (43f)

144 »Erstes Manifest des Surrealismus« von 1924, in: André BRETON, *Die Manifeste des Surrealismus*, übers. v. Ruth Henry, Reinbek 1977, 18.

hier von vornherein, daß ihr Verhalten Wahnsinn heißt. Was es zu erfahren gilt (und auf diesen Punkt bezieht sich die Unschlüssigkeit) ist, ob der Wahnsinn nicht in der Tat eine höhere Vernunft ist. *Zuvor betraf die Unschlüssigkeit die Wahrnehmung, nun betrifft sie die Sprache* [. . .]. (39 – H.: S.M.S.)

Todorovs Ausführungen sind an dieser Stelle eher kryptisch, aber Cersowsky hat sich bei seinen Untersuchungen, ob insbesondere Kafka noch der Phantastik zuzuordnen sei, einer solchermäßen generalisierten ›hésitation‹ bedient.<sup>145</sup> Die Gefahr, daß eine solche Ausweitung schnell zur Verwässerung wird, illustriert Lüths Studie zum Phantastischen bei Perutz und Lernet-Holenia. Unter Rückgriff auf Todorovs Kriterium der Ambiguität und seiner bereits erfolgten Ausweitung bei Cersowsky will Lüth Todorovs

phantastische Unschlüssigkeit nicht nur auf die Ambivalenz zwischen natürlicher und übernatürlicher Lösungsmöglichkeit an[. . .]wenden, sondern etwa auch auf eine zwischen den fakultativen Klärungskomponenten Traum und Wirklichkeit offenbleibende Darstellungsweise aus[. . .]weiten oder noch allgemeiner mit dem Begriff »generell das Moment der Ungewißheit von Figuren bzw. Leser hinsichtlich der Deutung der dargestellten Welt« [Verweis auf Vax, 40] bezeichnen.<sup>146</sup>

Das Resultat ist ein klassischer Zirkelschluß, denn Lüths Untersuchung auf der Basis dieser unpräzisen Phantastikbestimmung, die kaum noch einen analytischen Gehalt aufweist, resultiert erwartungsgemäß in der Feststellung, daß Phantastik

kein klarer Gattungsbegriff [ist], sondern eher eine Ausdrucksform [sic!], die unterschiedlich starke Schattierungen zuläßt und als solche nicht nur die Ambiguität zwischen natürlicher und übernatürlicher Erklärungsalternative, sondern auch zwischen Wirklichkeit und Traumwelt oder Leben und Tod [sic!] bezeichnet.<sup>147</sup>

145 CERSOWSKY (1983); Ders., »The Copernican Revolution in the History of Fantastic Literature at the Beginning of the Twentieth Century«, in: *The Scope of the Fantastic – Theory, Technique, Major Authors*, 19–26. Zur Diskussion seiner Thesen und seines Ansatzes s. Kap. 5.3.

146 Reinhard LÜTH, *Drommtenrot und Azurblau. Studien zur Affinität von Erzähltechnik und Phantastik in Romanen von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia* (Studien zur phantastischen Literatur; 7), Meitingen 1988, 24.

147 Ibid., 394.

Phantastik wird hier zum strukturalistischen Ideal- oder Alptraumgenre: nichts als binäre Oppositionen, die schließlich in Gegensätzen wie Wirklichkeit/Traumwelt, Leben/Tod, Kultur/Natur münden.

Wörtche will das Phantastische ebenfalls im textuellen Primärkode ansiedeln, d.h. die ›hésitation‹ als »textstrukturelle Eigenschaft« verstehen.<sup>148</sup> Rein phantastische Texte zeichneten sich durch die bereits zitierte »epistemologische Implikatur« aus (56): eine Auflösung des Erzählten auf die beiden Pole ›Unheimliches‹ und ›Wunderbares‹ soll intentional verhindert werden; Ergebnis ist die von Wörtche als »nachweisbares Textmerkmal« (234) beschriebene Unschlüssigkeit. Zu ihrer Entstehung führt er aus:

Ein probates Verfahren zur Erzeugung der ›hésitation‹ ist die kalkulierte und rigorose Destabilisierung von Erzählinstanzen, die – innerhalb eines bestimmten Konzepts von ›Realismus‹ – erzählte Ereignisse garantieren können. Zu einem spezifischen Verfahren der Phantastik wird diese Destabilisierung jedoch nur, wenn die erzählten Ereignisse potentiell dem Bereich des Übernatürlichen angehören. Was in einem Textmilieu ›übernatürlich‹ sein kann, regelt wiederum dasjenige Konzept von Realismus, das dem Text zugrunde liegt. (160)

Auffällig ist die Verschiebung des Forschungsinteresses bei den Todorov-Epigonen: Die ›hésitation‹ ist als konstitutives Merkmal der Phantastik akzeptiert, selbst wenn sie textstrukturell modifiziert wird. Stattdessen richtet sich jetzt das Augenmerk der Forschung auf die von Todorov unzureichend beantwortete Frage, wie diese ›hésitation‹ technisch erzeugt wird: nämlich durch eine Über- oder Undercodierung der Lesenden, die – im Fall der Phantastik – auf eine Destabilisierung der den binnenliterarischen Realitätsgehalt garantierenden Erzählinstanzen hinausläuft. Das Resultat dieser Destabilisierung sind Leerstellen, die zwei inkompatible fabulae hervorbringen.

#### 2.4.5 Das Phantastische als textuelle Doppelstruktur

Akzeptiert man die Todorovsche Kategorienbildung und abstrahiert vorübergehend von ihren methodischen Problemen, so stößt man auf der Objektebene umgehend auf Schwierigkeiten. Denn einer relativ marginalen Gruppe ›reiner‹ Phantastik steht eine weit größere Gruppe

---

148 WÖRTCHE, 47.

von Texten entgegen, die z.B. in Anthologien gemeinhin zur Phantastik gezählt werden, aber das Kriterium der Unschlüssigkeit nur sehr bedingt erfüllen. Hierzu zählen z.B. die meisten viktorianischen Gespenstergeschichten, Dracula-Variationen, Gothic Novels vom Typ *Ambrosio, or The Monk* (1796) von Matthew Gregory Lewis, auch *Pigen fra Georgien*. Dennoch sind diese Texte nicht einfach dem ›Wunderbaren‹ zuzuordnen, wie man bereits bei der Diskussion der zeitgenössischen Selbstcharakterisierungen sah. Todorov, der dieser Textgruppe seine meisten Beispiele entnahm, hätte sie als ›Fantastisch-Wunderbar‹ bezeichnet.

Beiden Gruppen ist aber eine textuelle Doppelstruktur als literarische »Manifestation divergierender Realitätsebenen«<sup>149</sup> eigen, die z.B. dem (Zauber-)Märchen<sup>150</sup> und anderen rein wunderbaren Gattungen, aber auch der SF<sup>151</sup> oder der Utopie<sup>152</sup>, fehlt. In beiden Textgruppen ist

---

149 CERSOWSKY (1983), 21.

150 Das Zaubermärchen verzichtet bewußt auf Referentialität: Zeit und Ort verschwimmen im Irgendwo-Nirgendwo; die Helden und Heldinnen sind nur Aktanten, Funktionsträger, keine individualisierten Persönlichkeiten. Die Markierung einer Transgression findet sich, wenn überhaupt, nur in der räumlichen Trennung: der Held bzw. die Heldin muß in die Welt hinausziehen. Aber weder die Existenz von Hexen noch die Redegabe von Tieren kann hinterfragt werden. Dem Zaubermärchen fehlt also in seiner Typenform in der Volksüberlieferung (wie es von Vladimir PROPP untersucht worden ist: *Morphologie des Märchens*, hrsg. v. K. EIMERMACHER (Literatur als Kunst), 2. Aufl. Ffm 1982) jede Doppelstruktur.

151 In der SF handelt es sich nicht um eine Doppelstruktur, sondern um eine Extrapolation der Ausgangsstruktur (MARZIN, 198). Eine zweite, gar konkurrierende Ontologie wird durch lichtschnelle Reisen zum Andromedanebel wie durch 20.000-Meilen-unterdem-Meer-Reisen nicht konstituiert; die Begründung hierfür ist immer in einer (als selbstverständlich vorausgesetzten und zumeist auch als wünschenswert erachteten) Evolution auf technischem oder anthropologischem Gebiet zu suchen. Auch Mary SHELLEYS *Frankenstein* (1816) ist also als SF und nicht als Phantastik einzuordnen.

152 WÜNSCH führt aus, daß die Abgrenzung zur Utopie darin zu suchen ist, daß in einer Utopie »die Verletzung des Realitätsbegriffes nicht die fundamental-ontologischen, sondern die sozialphilosophisch/-wissenschaftlichen Basispostulate [betrifft]. Deren Verletzung allein wiederum konstituiert in keinem Falle eine fantastische, sondern allenfalls eben eine utopische Struktur. Die Grenze zwischen fantastischen Strukturen ist also eindeutig und scharf, wenngleich beide Klassen von Phänomenen natürlich in einem Text kombiniert werden können, wovon freilich die Literatur, wie es scheint, bislang eher geringen Gebrauch gemacht hat«. (28) So selten wiederum scheint mir die Überlappung von potentiell Phantastischem und Utopischem zunächst nicht zu sein, ist sie doch für eine eigenständige Form der Utopie (die sog. »voyages imaginaires«) sogar konstituierend (vgl. Wolfgang BIESTERFELD, *Die literarische Utopie* (Sammlung Metzler; M 127), 2., neu bearb. Aufl. Stuttgart 1982, 62ff). Typische Beispiele sind Jonathan SWIFTS *Gulliver's Travel* (1726), Ludvig HOLBERGS *Nicolai Klimii iter subterraneum* (1741), Edgar Allan POES *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (1838) oder Mark TWAINS *A Connecticut*

zudem ein Konflikt zwischen den beiden textuellen Strukturen und den von ihnen erzeugten binnenliterarischen Realitätskonzeptionen zu beobachten, der bei Todorov im Idealfall ungelöst bleibt, während er im anderen Fall vordergründig in der Weise entschieden wird, daß die zweite Struktur die erste zerstört.

Solch ein weitergefaßtes Verständnis vom Phantastischen knüpft an das Textcorpus der Phantastikdefinition von Caillois u.a. an, begründet dieses nun aber konsequent strukturell und nicht mehr semantisch-thematisch. Durch den Rückgriff auf die textuelle Doppelstruktur wird auch die todorovsche Phantastik als Grenzfall erfaßt.

Marzins Ausgangspunkt ist die ontologische Zweidimensionalität der phantastischen Literatur im Gegensatz zur Eindimensionalität der übrigen Literatur. »Eindimensionalität bedeutet [...] die Beschränkung der fiktionalen Welt auf die Gesetze der jeweils allgemein akzeptierten Weltsicht, die in dem jeweiligen Werk abgebildet wird.«<sup>153</sup> Diese Art von Literatur (»realistische« Texte, aber auch Märchen und Fabeln) beschränke sich für die textinterne Legitimation der eintretenden Ereignisse auf einen Handlungskreis, während die Phantastik gemäß ihrer zweidimensionalen Struktur zwei Handlungskreise aufweise, die miteinander verbunden seien. In diesem System ähnele der erste Handlungskreis der eindimensionalen Literatur (die Welt des bürgerlichen Norwegens in *Palmyra*, das Kopenhagen der Gegenwart in *Pigen fra Georgien*), allerdings mit einer bedeutenden Ausnahme: Er dürfe nämlich nicht in seiner Existenz problematisiert werden (es sei denn durch den Konflikt mit dem zweiten Handlungskreis), da er in der Phantastik nur die Funktion eines Koordinatennullpunktes, eines Ausgangs- und

---

*Yankee at King Arthur's Court* (1889). Das Phantastisch-scheinende in diesen Texten (die Pferderepublik der Houyhnhnms, die Gulliver kennenlernt; die baumartigen Potuaner im *Niels Klim*; die riesige weiße Gestalt in *Pym*; die Versetzung des Yankees an den Hof König Arthurs während einer Bewußtlosigkeit etc.) weist aber entweder SF-Züge auf (*Pym*), enthält eindeutige Indikatoren für eine allegorische/parabolische Übersetzbarkeit (z.B. die Bäume in *Niels Klim* als Vertreter bestimmter Gesellschaftsformen), oder aber ist ein narrativer Trick, der für die eigentliche narrative Struktur des Werkes ohne Relevanz ist (z.B. die Versetzung des Yankees ins britische Mittelalter). Bei aller grundsätzlichen Vereinbarkeit von phantastischen und utopischen Strukturen sind Mischformen dennoch selten. Dies ist darauf zurückzuführen, daß die literarische Utopie per definitionem ein stark instrumentelles Genre ist: Ihr fast alleiniger Zweck ist die »von Fall zu Fall geschlossen ausgestaltete Alternative zur Realität« (BIESTERFELD, 8). Eine möglichst vollkommene »Übersetzbarkeit« ist daher notwendig; dies jedoch widerspricht dem Phantastischen.

153 MARZIN, 113.

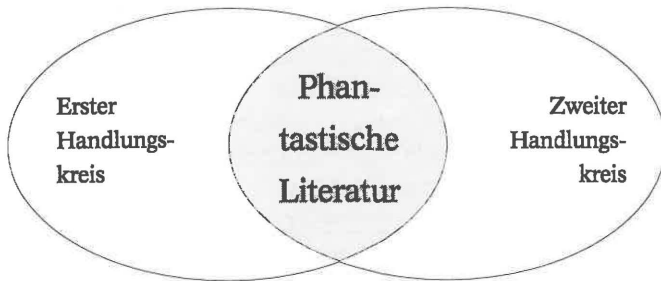


Kontrapunkt für die Transgression erfülle. Zugleich mit dem ersten existiere ein zweiter Handlungskreis, dessen Phänomene »im Widerspruch zu der empirisch-rationalen, naturwissenschaftlich geprägten Welterfahrung« stünden. (127) Diese Phänomene müßten ihre Existenz zwar nicht begründen, aber dennoch »einem immanent stimmigen System folgen, das nicht mit dem des ersten Handlungskreises kongruent ist«. (136)

Doch die bloße Existenz der zwei Handlungskreise reiche noch nicht aus: Entscheidend für das Zustandekommen des Phantastischen sei ihre Interdependenz:

Für die Beziehung der beiden Handlungskreise läßt sich folgende Charakterisierung aufstellen: *Die Regeln des einen Handlungskreises müssen durch das Auftreten des anderen zerstört, d.h. in einer Form verändert werden, die auf einer dem Handlungskreis immanenten Ebene so nicht möglich gewesen wäre.*

Diese Störung des ersten durch den zweiten Handlungskreis sei das wesentliche Moment der phantastischen Literatur. Dabei sei nicht von Belang, ob diese Störung »unheimlich« wirke oder Angst und Schrecken hervorrufe. (149) Weiterhin sei uninteressant, wie und wann die Interdependenz der beiden Handlungskreise auftrete.



*Marzins graphische Darstellung seiner Definitionsbildung (151)*

Marzins Definitionsbildung entbehrt mit ihren vordergründig klaren und unkomplizierten Begriffen sicherlich nicht eines gewissen Charmes, der leicht überdeckt, daß sein Modell allzu simplizistisch angelegt ist. Schon die Lokalisierung der Definitionsconstituenten verrät den Hang zur Reduktion schwieriger Sachverhalte:

Die Struktur der phantastischen Literatur wird damit [gemeint ist sein Modell; S.M.S.] unabhängig sowohl vom implizierten Leser als auch vom tatsächlichen Rezipienten; sie ist begründet im Text selbst, der unveränderlich fixiert vorliegt. (154)

Fixiert mag er sein, aber Marzin meint sicherlich nicht die schwarzgedruckte graphische Struktur auf dem weißen Bogen, sondern wohl den Text als Primärkode, d.h. in seiner Vorstrukturiertheit, die er »in den Konkretisationsakt einbringt und die in diesem Akt Steuerungsfunktionen übernimmt«<sup>154</sup> – besonders und eben gerade im Hinblick auf die implizierten (impliziten?) Lesenden, die sich von tatsächlichen Rezipierenden dadurch unterscheiden, daß sie eben nicht willkürlich gesetzt werden können. Ähnliche Unbekümmertheit enthüllt seine Formulierung »die Gesetze der jeweils allgemein akzeptierten Weltansicht, die in dem jeweiligen Werk abgebildet wird«. (113) Keine Unterscheidung zwischen verschiedenen Erzählinstanzen oder eine Problematisierung des ›Abbildens‹ ist hier zu erkennen.

Auch seine simple Beschreibung des zweiten Handlungskreises (als »Welt des Irrationalen« in seiner Graphik auf S. 150 – korrekter wäre: des Transintelligiblen, denn zum Irrationalen gehören wohl auch die Liebe, die Angst etc.) und das damit verbundene Postulat, daß die Phänomene dieses Handlungskreises »einem immanent stimmigen System folgen« müssen, können nicht unwidersprochen bleiben. Denn es ist weder notwendig, daß die Phänomene des zweiten Handlungskreises ein System bilden (was ja zugleich impliziert, daß es immanent-stimmig ist – wo findet man das z.B. in *Palmyra*, in *Wargens dotter?*), noch daß sie *einem* System folgen müssen.<sup>155</sup> Auch eine Konkurrenz von Erklärungen, die verschiedenen Systemen zuzuweisen sind, zerstört das Phantastische eines Textes keinesfalls.

Marzins *Gattungsstudie* hat vielfältige Desiderata, und dazu gehört nicht zuletzt das Fehlen einer Diskussion des Phantastischen in anderen Kunstformen als der Literatur sowie der ahistorisch-phänomenologische Charakter seiner Definition. Bei ihm folgt alle phantastische

---

154 Jurij STRIEDTER, in: Felix VODIČKA, »Die Struktur der literarischen Entwicklung. Mit einer einleitenden Abhandlung von Jurij Striedter«, in: *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*; 34, München 1976, LXXI.

155 MARZIN bezieht sich offensichtlich auf einen strukturell recht einfachen Typ der phantastischen Erzählung wie *Dracula*, wo tatsächlich *ein* stimmiges System im zweiten Handlungskreis zu beobachten ist, das stets festen, interdependenten Regeln folgt.

Literatur einem starren, nicht entwicklungsfähigen Muster; die Frage nach dem Phantastischen im 20. Jh. ignoriert er.

Weit gründlicher und systematischer ging Wünsch vor. Sie lokalisiert das Phantastische, verstanden als Struktur (13), auf der *histoire*-Ebene. Potentiell phantastisch wird ein Phänomen, wenn es in Wünschs neologistischer Sprache als »*nicht-realitätskompatibel*« anzusehen ist, d.h. wenn es »(mindestens) *ein fundamental-ontologisches Basispostulat zu verletzen*« scheint. (66) Diesen Realitätsbegriff versteht sie als vom jeweiligen kulturellen Wissen abhängige »Historizitätsvariable« (15); seine Basispostulate sind also sowohl diachron als auch synchron (in der Hierarchisierung der einzelnen Postulate) veränderlich. Unter der Voraussetzung, daß der Text »*keinen Indikator für Nicht-Wörtlichkeit*« bzw. »*keinen Indikator für Übersetzbarkeit*« (66) aufweist (vgl. die entsprechende Diskussion bei Todorov), schlägt dieses potentiell Phantastische unter folgenden Hauptbedingungen in das ›faktisch Fantastische‹ um:

[Die definitive Erklärungsstruktur. .] kann sowohl in einer *Nicht-Erklärung* (thematisierte Verweigerung oder thematisierte Unmöglichkeit der Erklärung) als auch in *Erklärungsangeboten* bestehen, wobei sowohl ein *eindeutiges* Erklärungsangebot als auch ein Angebot *mehrerer konkurrierender* Erklärungen möglich ist.

[. . .] Wenn Erklärungsangebote gemacht werden, dann muß eines von ihnen ein *nicht-wissenskonformes* Erklärungsangebot des *okkultistischen* Typs sein.

[. . .] Die *Bedingung 4 für potentiell fantastische Strukturen* [Phänomen verletzt mindestens ein fundamental-ontologisches Basispostulat; S.M.S.] kann nur durch die folgenden Kombinationen *aus* Phänomen und *definitiven* Erklärungsstrukturen erfüllt werden:

a) Nicht-realitätskompatibles Phänomen und entweder Nicht-Erklärung oder Angebot einer oder mehrerer Erklärungen, darunter eines okkultistischen,

b) Realitätskompatibles Phänomen und ein oder mehrere Erklärungsangebote, darunter ein okkultistisches, das dann eines zusätzlichen *Plausibilitätsfaktors* bedarf. (66)

Abschließend faßt sie zusammen:

Ein *fantastischer Text* soll dann also ein Text heißen, in dem potentiell fantastische Strukturen (inklusive der Abart nachträglicher Übersetzbarkeitssignale) [das diskutierte Beispiel war *Der goldne Topf*; S.M.S.] dominant sind, wobei das Fantastische schließlich bestätigt oder zumindest nicht eindeutig ausgeschlossen ist oder ausgeschlossen werden kann. (68)

Diese Bestimmung des Phantastischen und seiner Entstehung im Text könnte man in den Grundzügen akzeptieren, wäre da nicht Wünschs Koppelung von Okkultismus und Phantastik, deutlicher Ausfluß der Wahl ihres Untersuchungszeitraumes. Für Wunsch ist der Bereich okkultistischer Erklärungen »die einzige Erklärungsklasse, die fantastische Ereignisse kennt und die zugleich dem kulturellen Wissen, zumindest als Wissen über die Existenz solchen angeblichen Wissens, bekannt ist«. (53) Ein okkultes Ereignis ist bei Wunsch imperialistisch definiert als »jedes Phänomen [. . .], dessen Realität behauptet wird und das im Rahmen des kulturellen Realitätsbegriffes als unmöglich und als nicht-erklärungsfähig gilt«. (49)<sup>156</sup>

Der Rückgriff auf ein solch entgrenztes Verständnis von Okkultismus erscheint mir auch deshalb als unglücklich, weil Wunsch als Kern ›den‹ Okkultismus behandelt, so in ihren faszinierend zu lesenden kulturgeschichtlichen Abschnitten über die Geschichte des Spiritismus, Mesmerismus, der sog. Geheimwissenschaften u.ä. Im Zusammenhang mit diesen okkultistischen Lehren äußert sie ihre wichtigste literarhistorische Hypothese: »*Blütezeiten der fantastischen Literatur sind die Epochen, in denen okkultistisches Wissen kulturell relevant ist.*« (55) Eine direkte kausale Beziehung wird wohlgemerkt nicht postuliert; tatsächlich müßte man ja eher davon ausgehen, daß das zugrundeliegende kulturelle Unbehagen an einem als reduziert angesehenen Realitätsbegriff sich in einer bestimmten Epoche theologisch-spirituell z.B. in einem gesteigerten Interesse am Okkultismus und literarisch z.B. in einem gesteigerten Interesse an Phantastik niederschlägt. Die Beziehung ist also in jedem Fall eine indirekte; lediglich auf motivisch-thematischer Ebene kann sie direkt hergestellt werden. Notwendig ist eine Beziehung zwischen Okkultismus und Phantastik aber nicht, wie auch an Wünschs eigener dritter Bedingung für die Akzeptabilität des Phantastischen erkennbar ist:

*Nicht durch okkultistisches Wissen gestützte fantastische Ereignisse oder fantastische Erklärungsangebote sind dennoch dann akzeptabel, wenn sie mit interpretatorisch eruierbaren Bedeutungen verknüpft sind, die kulturell bewußte oder nichtbewußte, jedenfalls aber kulturell relevante Ideologeme der Epoche darstellen.* (72)

---

156 Vgl. Walter KARBACHS Kritik an einer solchen Ausweitung des Okkultismus-Begriffs (›Phantastik des Obskuren als Obskurität des Phantastischen. Okkultistische Quellen phantastischer Literatur«, in: *Phantastik in Literatur und Kunst*, 281f).

Warum dann aber das Postulat, daß eines der Erklärungsangebote ein nicht-wissenskonformes Erklärungsangebot des okkultistischen Typs sein *muß*? Warum dieser Nexus zwischen Okkultismus und Phantastik, der auf die überwundene motivisch-semantiche Definitionstradition zurückgreift?

Wünschs Okkultismus-These ist aber auch aus anderen Gründen für die Definition des Phantastischen und der Phantastik kein Fortschritt. Denn entweder ist ›Okkultismus‹ im weitgefaßten Sinn zu verstehen: dann ist der Begriff in Anbetracht seiner ›normalen‹ Verwendung unglücklich gewählt, zudem analytisch wenig ergiebig. Oder er ist im engeren Sinne als Oberbegriff für mehr oder wenige geschlossene okkultistische Lehren und Systeme zu verstehen, die als Referenzrahmen der angebotenen Erklärung(en) dienen: dann ist Wunschs These für erhebliche Teile der phantastischen Literatur, unter Einschluß der drei skandinavischen Textbeispiele, schlichtweg nicht zutreffend.

## 2.5 Der Raum des Phantastischen

Der Forschungsüberblick über die Definitionsversuche des Phantastischen konturiert folgende Anforderungen an eine eigene Definitionsbildung, wie sie im folgenden versucht werden soll:<sup>157</sup>

- Die Definition sollte sich auf Tiefenstrukturen im Hempferschen Sinne beschränken, also auf die generischen Invariablen<sup>158</sup>, um historisch unterschiedliche Ausprägungen des Phantastischen erfassen zu können.
- Die Historizität des Wirklichkeitsverständnisses sollte über eine Verankerung der Definition im kulturellen Diskurs berücksichtigt werden.

---

157 Im folgenden werden jene Punkte nicht wiederaufgegriffen werden, die in der referierten Diskussion als zweifelsfreie Merkmale des Phantastischen bereits bestimmt und im Zusammenhang diskutiert worden sind (das Problem der Allegorizität, die Verortung des Phantastischen auf der *histoire/story*-Ebene einer Erzählung, die dezidierte Zeitlichkeit phantastischen Erzählens, das Relevanzproblem, die Interdependenz, die Problematik des letzten Satzes).

158 Ich orientiere mich hier an HEMPERS realistischer Position (im Gegensatz zur konzeptionalistischen und nominalistischen) bei der Definition einer Gattung (HEMPFER, bes. 141ff, 224).

- Die Definition sollte fähig sein, das Phantastische in seinem Prozeßcharakter zu verstehen, also die Diachronizität einer phantastischen Erzählung zu berücksichtigen.
- Die Definition sollte versuchen, einen gemeinsamen Nenner in den beiden existierenden Definitionstraditionen zu finden, indem sie diese als zwei grundlegende, einander nicht ausschließende, evtl. gar komplementäre Bewegungen versteht.
- Die Definition sollte die bisher ignorierte Frage entscheiden, ob das Phantastische eine ästhetische Kategorie ist oder auch ein (Sub-)Genre bildet.

### 2.5.1 Die Bindung des Phantastischen an das Epische

Alle bisher zitierten Textbeispiele entstammten der epischen Prosa. Daß Phantastik nur hier möglich ist, wird häufig axiomatisch vorausgesetzt; mitunter ist es auch schon im Titel erkennbar (z.B. *Le récit fantastique*<sup>159</sup>). Vor allem die »maximalistische« Phantastikforschung hat das Phantastische allerdings bestimmt als ästhetische Kategorie, Schreibweise, Modalität, »mode« o.ä., als solches vergleichbar mit dem Satirischen oder Grotesken, und damit implizit oder explizit die Existenz des Phantastischen auch in lyrischen oder dramatischen Texten postuliert.<sup>160</sup> Allerdings ist eine solche Ausweitung des Begriffes, erst recht dann auf andere Zeichensysteme wie die Malerei, nicht unproblematisch.

159 BESSIÈRE.

160 JEHLICH, 13; ZGORZELSKI (1975), 60; Ders., »The Types of a Presented World in Fantastic Literature«, in: *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, H. 19, Jg. 10 (1968), 117; BROOKE-ROSE, 63; JACKSON, 13ff; RABKIN (1977), 41; Erhard DAHL, *Die Entstehung der Phantastischen Kinder- und Jugenderzählung in England* (Schriften der Universität-Gesamthochschule Paderborn, Reihe Sprach- und Literaturwissenschaft; 4), Paderborn et al. 1986, 22; Hans HOLLÄNDER, »Das Bild in der Theorie des Phantastischen«, in: *Phantastik in Literatur und Kunst*, 77. Selbst bei TODOROV ist das Phantastische ja eher eine Modalität, die zwei affinite Gattungen bzw. Supra-Gattungen modifiziert, denn eine eigenständige Gattung. In Skandinavien hat z.B. SVENSEN das Phantastische als »kategori« verstanden (4), die »omfatter [...] et mangfold av genrer og skrivemåter med få felles trekk« (Åsfrid SVENSEN, »Ordenens lov – bærer den alt i sin favn?«, in: Odd Martin MÆLAND (Hrsg.), *Mellom tekst og tekst. Intertekstuelle lesninger*, Oslo 1988, 324). Eine Ex-temposition in dieser Diskussion bezieht schließlich BRITTNACHER, der überhaupt nur von phantastischen Motiven sprechen will (33 im Ms.), die »als Bestandteile einer negativen Ästhetik zu lesen [sind], die Front gegen die Moraldidaxe der Aufklärung und gegen die Autonomieästhetik macht«. (5 im Ms.)

Todorov führt zur Begründung der Unverträglichkeit des Lyrischen mit dem Phantastischen aus, daß

die poetischen Bilder nicht deskriptiv sind, daß sie allein auf der Ebene der Wortfolge, die sie bilden, zu lesen sind, in ihrer Wörtlichkeit also, und nicht einmal auf ihrer Bezugsebene. Das poetische Bild ist eine Kombination von Wörtern, nicht von Dingen, und es ist nutzlos, ja mehr noch: schädlich, diese Kombination in sinnliche Termini zu übersetzen.<sup>161</sup>

Lyrik ist eine Spiegelung im Bewußtsein des lyrischen Ich; eine kosmologische Doppelstruktur oder aber eine Diachronizität sind daher von vornherein ausgeschlossen. Eine solche Lyrikbestimmung ist zwar historisch bedingt,<sup>162</sup> doch da sie für den Zeitraum seit dem Entstehen des Phantastischen (s. Kap. 3) im wesentlichen gilt, läßt sich dieser Einwand vernachlässigen.

Beim Drama, jener ›objektivsten‹ der drei Naturformen, sind manche eher bereit, ihm die Verträglichkeit mit dem Phantastischen zu attestieren.<sup>163</sup> Allerdings handelt es sich beim Drama um eine plurimediale Darstellungsform,<sup>164</sup> in der Codes miteinander konkurrieren. Während kein Mensch auf die Idee käme, einen Film durch das Vorlesen seines Drehbuches zu substituieren, vergißt die textfixierte Literaturwissenschaft gerne, daß gleiches für das Verhältnis von Inszenierung zu dramatischem Text zu gelten hat. Das Phantastische ist im inszenierten Drama (und im Film) das handwerklich schwierig zu bewerkstellende Ergebnis eines Zusammenspiels verschiedenster Faktoren.<sup>165</sup> Potentiell Phantastisches im ›Script‹ kann durch andere Medien

161 TODOROV (1972), 57.

162 »Durch den Natur- und Gefühlskult des 18. Jahrhunderts verlagerte sich das Schwergewicht so sehr auf subjektive, empfindsam-stimmungsvolle Texte, daß seither die Subjektivität als Hauptmerkmal der Lyrik gilt.« (Bernhard ASMUTH, *Aspekte der Lyrik. Mit einer Einführung in die Verslehre* (Grundstudium Literaturwissenschaft; 6), 7., erg. Aufl. Opladen 1984, 126.)

163 Z.B. OSTROWSKI, 64. WÜNSCH ist vorsichtiger; sie spricht davon, daß in einigen Dramen HAUPTMANNs den am Anfang stehenden realistisch-naturalistischen Szenen »der Fantastik *verwandte[n]* Realitätsinkompatibilitäten« hinzugefügt werden. (81: H.: S.M.S.) Leider führt sie dieses Verwandtschaftsverhältnis nicht näher aus.

164 Manfred PFISTER, *Das Drama. Theorie und Analyse* (Information und Synthese; 3), 3. Aufl. München 1982, 24ff.

165 In einer Rezension zu »A. Oehlenschlägers nyeste Digte« las man 1814 in *Dansk Litteratur-Tidende* Nr. 5, 65, über *Faruk* und *Ludlams Hule*: »begge ere Tryllespil og beregnede paa at gjøre det størst mulige Indtryk ved Hjælp af en mangfoldig Theatermusik og et godt Maskinerie.« [H.: S.M.S.]

der Inszenierung (Bühnenbild, Gestik, Mimik, Beleuchtung etc.) bewußt oder unbewußt leicht unterlaufen werden. Wie läßt sich einem Wesen wie Mor Ludlam (aus Oehlenschlägers *Ludlams Hule* (1813/45)) auf der Bühne (reale) Präsenz verleihen, ohne daß es zugleich seinen übernatürlichen Charakter für die Zuschauenden verliert? Oder, wie Tieck es formulierte:

Wenn das Wunderbare aber isolirt steht und für sich einen Theil des Schauspiels ausmacht, so kann es uns auf keine Weise in jene Illusion versetzen, die unentbehrlich ist, wenn uns die Composition des Dichters nicht abgeschmackt erscheinen soll.<sup>166</sup>

Tieck arbeitete am Beispiel von Shakespeares Dramen verschiedene Techniken heraus (in der Komödie die Mannigfaltigkeit der Darstellung, die Milderung der Affekte, das Komische und die Musik, in der Tragödie der Schauer, verstanden als »Schwindel der Seele« (30), der den Verstand ausschalten solle), die das Phantastische des »Scripts« bei den vom Rationalismus geprägten Zuschauenden wirkungsästhetisch zur Entfaltung kommen lassen. Beim Drama (und noch extremer in der Oper, z.B. in der Szene in der Wolfsschlucht in Carl Maria von Webers *Der Freischütz*, 1821) wird dem Phantastischen also die Plurimedialität leicht zur Gefahr, so daß die offene Struktur, die sich z.B. in der *Freischütz*-Vorlage in Apel/Launs *Gespensterbuch* findet, leicht durch die Inszenierung unterlaufen werden kann. Von Weber z.B. war diese fehlende Hinlänglichkeit des Librettos und seiner Musik durchaus bewußt:

Indeß wird der Komponist, wenn er nur überhaupt den rechten Hauptton [des Unheimlichen; S.M.S.] getroffen hat, bisweilen auch durch Aeußerlichkeiten glücklich unterstützt, durch die Dekorationen und alles, was der Zuhörer auf der Bühne vor sich sieht.<sup>167</sup>

Lelièvre ist deshalb der Ansicht, daß es zwar phantastische Dramen, Opern<sup>168</sup> und Ballette gebe, das Phantastische aber eigentlich in der

---

<sup>166</sup> TIECK (1975), 14.

<sup>167</sup> Carl Maria von WEBER im Gespräch mit Johann Christian LOBE, in: *Fliegende Blätter für Musik. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler* 1 (1855), 33.

<sup>168</sup> MORTENSEN nennt z.B. als erste phantastische Opern E. T. A. HOFFMANNS *Undine* (1816) und Carl Maria von WEBERS *Freischütz* (1821), während er gegen MOZARTS Opern einwendet, daß diese »förebådade visserligen romantiken, men fantastiken i dessa har ännu bestämde 1700-talskarakter«. (MORTENSEN, *Clas Livijn*, 123.)



(monomedialen) Prosa heimisch sei, da auf der Bühne leicht jede »fantaisie« verlorengehe.<sup>169</sup>

Pointiert läßt sich sagen, daß es im monomedialen »Script« nur potentiell Phantastisches geben kann, steht es doch immer unter dem Vorbehalt seiner bühnentechnischen Realisation. Hiergegen ließe sich einwenden, daß das potentiell Phantastische im Fall des Lesedramas dann ein faktisch Phantastisches sein müsse – ein Einwand, der für meine Untersuchung durchaus Konsequenzen hätte, müßte dann doch ein Stück wie Henrik Ibsens *Peer Gynt* (1867) einbezogen werden.<sup>170</sup> Es liegt zwar schon am Ende meiner Periode, bezieht sich jedoch auf dieselben Volksstoffe wie die Phantastik (s. Kap. 3.2), verwendet die gleichen Motive und war wirkungsgeschichtlich zweifellos weit wichtiger als irgendeiner der in den Kapiteln 3 und 4 behandelten Prosatexte.

Das Lesedrama wird in literaturwissenschaftlichen Nachschlagewerken definiert als »literarisches Werk, das gattungsbestimmende Merkmale des dramatischen Genres übernimmt [. . .], ohne primär für eine theatralische Inszenierung bestimmt zu sein«<sup>171</sup>. Doch wer trifft die Entscheidung, ob es für die theatralische Inszenierung bestimmt ist oder nicht? Ist es der Autor bzw. die Autorin (was einen Rückfall in autorintentionale Textdeutungen bedeuten würde), ist es die zeitgenössische Kritik, oder ist es die Literaturwissenschaft im historischen Rückblick, normativ Gustav Freytags *Technik des Dramas* (1863) vor Augen? Diese Frage ist vor allem deshalb wichtig, weil der Terminus »Lesedrama« keineswegs so neutral ist, wie er auf den ersten Blick erscheinen mag und wie er oben definiert ist. Der Begriff dient der Abgrenzung, benennt einen Mangel: obschon ein Drama, läßt es sich an-

---

169 Renée LELIÈVRE, »Fantastique et surnaturel au théâtre à l'époque romantique«, in: Villon. *Les poèmes à forme fixe. Fantastique et surnaturel à l'époque romantique* (Cahiers de l'association internationale des études françaises; 32), Paris 1980, 193–204. Was die Illusionierung und die technische Manipulation der Wahrnehmung der Zuschauenden betrifft, so hat der ebenfalls plurimediale Film unbestreitbar die besseren Möglichkeiten als Drama, Ballett oder Oper. Jens Malte FISCHER untersuchte exemplarisch anhand von Roman POLANSKIS Film *Rosemary's Baby* (USA 1968) fünf Faktoren, die zur Durchführung des Phantastischen im Film zusammenwirken (Bild, Kamera, Dialog, Geräusch, Musik), was als ausbaufähiger methodischer Ansatz zur Analyse einer plurimedialen Phantastik erscheint. (»Phantastischer Film und phantastische Literatur«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, H. 29: Film- und Fernsehforschung 8 (1978), 25ff.)

170 S. SVENSEN (1991), 433.

171 Helmut WEIDHASE, »Lesedrama«, in: *Metzlers Literaturlexikon. Stichwörter zur Weltliteratur*, hrsg. v. Günther u. Irmgard SCHWEIKLE, Stuttgart 1984, 251.

geblich nicht inszenieren, sondern ›bloß‹ lesen. Inbar, die die Entstehung des Begriffes ›Lesedrama‹ im Deutschen untersucht hat, hat herausgearbeitet, daß der Terminus in den Jahren 1773–1777 von der literarischen Kritik geprägt wurde, um die neuen ›shakespearisierenden‹ Sturm- und Drang-Stücke wie Schillers *Die Räuber* (1781) von der Bühne fernzuhalten: »Man bezeichnet damit Stücke, die nicht für die Bühne geeignet sind, weil sie gegen die Regeln verstoßen, aber doch literarische Qualitäten besitzen, die sie lesenswert machen.«<sup>172</sup> Das Neue wird terminologisch außerhalb des festgefügteten theoretischen Systems verbannt und damit eines Teils seiner Öffentlichkeit beraubt. Der Begriff ›Lesedrama‹, das zeigt schon seine Genese, rekuriert nicht so sehr auf eine eigene Gattung, sondern indiziert vielmehr eine zeitweilige »Diskrepanz von Literatur und Bühne«, eine (vorübergehende) Trennung der Institution von Drama und Theater.<sup>173</sup> Stefanek hat daher dafür plädiert, angesichts der Tatsache, daß heute jedes Szenarium als spielbar angesehen wird, nicht länger von der Bühnenfremdheit von Lesedramen zu sprechen, sondern stattdessen von Dramen mit einer Formsprache, die »die durchschnittlichen dramaturgischen Muster ignoriert«.<sup>174</sup>

Wie wenig sinnvoll eine kategoriale Unterscheidung zwischen ›Lesedramen‹ und ›Nicht-Lesedramen‹ ist, zeigt nicht zuletzt der Blick auf das vermeintliche Lesedrama *Peer Gynt*, das bereits nach neun Jahren, nämlich am 24. Februar 1876, am Christiania-Theater aufgeführt wurde. »›Peer Gynt‹ er jo slet ikke beregnet på at opføres«, bekannte Ibsen in einem Brief<sup>175</sup> – somit ein ›klassisches‹ Lesedrama? Das Stück sei »vild og formløs, hensynsløst skrevet, således, som jeg kun turde vove at skrive langt borte fra hjemmet«<sup>176</sup>, aber bedeutet dies auch, daß es nicht auf die Bühne gehört? Schon 1870 gab Ibsen die Erlaubnis, das

172 Eva Maria INBAR, »Shakespeare in der Diskussion um die aktuelle deutsche Literatur (1773–1777): Entstehung der Begriffe ›shakespearisierendes Drama‹ und ›Lesedrama‹«, in: *Jahrbuch des freien deutschen Hochstiftes* 1979, 24.

173 Paul STEFANEK, »Lesedrama? – Überlegungen zur szenischen Transformation ›bühnenfremder‹ Dramaturgie«, in: *Das Drama und seine Inszenierung. Vorträge des internationalen literatur- und theatersemiotischen Kolloquiums Frankfurt am Main, 1983*, hrsg. v. Erika FISCHER-LICHTE unter Mitarbeit v. Christel WEILER u. Klaus SCHWIND (Medien in Forschung und Unterricht, Serie A; 16), Tübingen 1985, 134f.

174 Ibid., 142.

175 Brief an Ludwig PASSARGE v. 17. August 1881, zit. nach: Henrik IBSEN, *Brev 1872–1883 (Hundreårsutgave. Henrik Ibsens samlede verker; 17)*, Oslo 1946, 435.

176 Brief an Edmund GOSSE v. 30. April 1872, zit. nach: Ibid., 41.

Stück für die Bühne zu bearbeiten;<sup>177</sup> 1874 machte Ibsen sich selbst an eine Bearbeitung, die erkennen läßt, warum er das Stück für nicht auf-führbar hielt: »At ›Peer Gynt‹ kun i forkortet skikkelse kan bringes på scenen, er en selvfølge.«<sup>178</sup> Mit einer Bearbeitung ist er vollauf einverstanden, »når der kun sørges for at forestillingen indskrænkes til en passende længde; thi i modsat fald er alt ødelagt«.<sup>179</sup> Ist *Peer Gynt* also lediglich wegen seiner puren Länge ein Lesedrama, und sollte tatsächlich nur wegen dieser Länge das Stück phantastisch sein, unabhängig von einer Bühnenrealisation? Eine Differenzierung zwischen ›Lesedrama‹ und ›normalem‹ Drama in bezug auf das Phantastische entbehrt offensichtlich einer Grundlage und führt zu Widersprüchen.

Es ist jedoch nicht nur die (potentielle) Plurimedialität, die das Phantastische in der Dramatik be- oder verhindert, sondern es ist vor allem die hiermit verknüpfte spezifische Organisation des dramatischen Diskurses, der für ›Lesedramen‹ wie auch für ›normale‹ Dramen gleich strukturiert ist: Das Drama ist prinzipiell ein dialogisches Gebilde ohne Erzählfunktion. Man mag zwar von einer engen Verwandtschaft zwischen Epik und Dramatik reden,<sup>180</sup> die Hamburger veranlaßte, aufgrund ihres gemeinsamen »mimetisch-fiktionalen Charakters« sogar von *einer* Gattung zu sprechen<sup>181</sup>, aber selbst Hamburger konzidiert, daß dies nur dichtungslogisch begründet werden kann.<sup>182</sup> Dichtungs-

177 Brief an J. H. THORESEN v. 25. Dezember 1870, zit. nach: Henrik IBSEN, *Brev 1844–1871 (Hundreårsutgave. Henrik Ibsens samlede verker; 16)*, Oslo 1940, 329.

178 Brief an Hartvig LASSEN v. 16. August 1875, in: *Brev 1872–1883*, 195.

179 Ibid. Zum Problem der schieren Länge von *Peer Gynt* s. auch IBSENS Brief an Ludvig JOSEPHSON v. 6. Februar 1874, in: Ibid., 126.

180 S. z. B. ASMUTH, 126; Bernd LENZ, »Intertextualität und Gattungswechsel. Zur Transformation literarischer Gattungen«, in: Ulrich BROICH/Manfred PFISTER (Hrsg.), unter Mitarbeit v. Bernd SCHULTE-MIDDELICH, *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien* (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft; 35), Tübingen 1985, 164ff.

181 Käte HAMBURGER, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957, 117, zu diesem Thema allgemein ab 114ff.

182 Dann jedoch darf von der Plurimedialität des Dramas nicht abgesehen werden: »Die dramatische Gestalt ist [...] so gebaut, daß sie nicht nur, wie die epische, im Modus der Vorstellung existiert, sondern dazu bestimmt und angelegt ist, in den Modus der Wahrnehmung (der Bühne) hinüberzutreten, d.h. also in dieselbe physikalisch definierte Wirklichkeit wie die des Zuschauers. Dies aber bedeutet [sic], daß sie unter dem doppelten Gesichtspunkt der Dichtung und der (physischen) Wirklichkeit entworfen wird und sie geprägt ist von den Erscheinungsformen, die dieser Umstand, die physische Verwirklichung oder Verkörperung der Fiktion, mit sich führt. Der Aspekt aber, der sich daraus ergibt, tritt keineswegs erst in die Erscheinung, wenn wir das Drama auf der Bühne sehen.

ästhetisch hingegen, darauf weist sie selbst hin, liege in der fehlenden Unterscheidung eine »implizierte Unterschätzung der Erzählstruktur der erzählenden Dichtung«; die »spezifischen ästhetisch-technischen Eigenschaften der beiden Formen« würden so verdunkelt.<sup>183</sup>

Gerade diese spezifischen Eigenschaften der erzählenden Dichtung sind aber für die Phantastik von zentraler Bedeutung. Das Drama kann sich auf Dialoge beschränken, weil es später in der Wirklichkeit der Zuschauenden in direkter Konfrontation mit diesen umgesetzt wird (oder dies zumindest als Telos eingeschrieben hat), während ein epischer Text immer »vermittelt« bleiben wird, denn er kann die Wirklichkeit nicht mimetisch nachbilden wie eine Bühnenaufführung oder ein Film. Diese »Vermittlung« durch den Akt des Erzählens ist jedoch für das Phantastische eine notwendige Bedingung, entsteht es doch gerade durch Manipulationen an der garantierenden Erzählinstanz, durch unzuverlässige, sich widersprechende (Ich-)Erzähler, Schachtelungen, Perspektivwechsel, ironische Verweise auf die eigene literarische Gemachtheit, durch das Spiel mit verschiedenen Fiktionsebenen, einer doppelten fabulae usw. – all dies typisch epische Elemente. Erst durch solche Destabilisierungstechniken gewinnen Texte ein Leerstellenpotential, wodurch das Phantastische einen Raum erhält. Ein solches Phantastisches kann nicht einfach auf die Form des Dramas übertragen, aber dort evtl. mit anderen Mitteln bei der Inszenierung neu geschaffen werden (muß dann aber auch neu bestimmt werden).<sup>184</sup> Epik und Dramatik haben ihre ganz eigenen ästhetischen Voraussetzungen und Ausdrucksmöglichkeiten, und man tut gut daran, diese Differenzen zu beachten. In bezug auf André Gides mißglückte Dramatisierung von Kafkas *Der Prozeß* kritisierte Adorno daher 1955, daß Gide »im Zuge des fortschreitenden Analphabetismus [nicht hätte] vergessen dürfen, daß Kunstwerken, die es sind, ihr Medium nicht zufällig ist. Adaptions sind der Kulturindustrie vorzubehalten.«<sup>185</sup>

Besonders problematisch ist es schließlich, angesichts der Diachronizität und der semantischen Dimension des Phantastischen auch in

---

Sondern dies ist für die Logik des Dramas das Entscheidende, daß es bereits als gedichtetes unter diesen beiden Modi steht.« (HAMBURGER, 120.)

183 Ibid., 115, 117.

184 CORNWELL, 4.

185 Theodor W. ADORNO, »Aufzeichnungen zu Kafka«, in: Ders., *Prismen*, Ffm 1955, 329.

anderen ikonischen Zeichensystemen wie der Malerei, Architektur oder in dem akustischen Zeichensystem Musik von ›Phantastik‹ zu sprechen. Den ersten beiden wird die Diachronizität zum Problem, erstrecken sie sich doch prinzipiell im Raum, nicht in der Zeit (zumindest im Untersuchungszeitraum), wie Lessing in seinem *Laokoon* ausführte:

Poesie und Malerei, beide sind nachahmende Künste, beider Endzweck ist, von ihren Vorwürfen die lebhaftesten sinnlichen Vorstellungen in uns zu erwecken. Sie haben folglich alle die Regeln gemein, die aus dem Begriffe der Nachahmung, aus diesem Endzwecke entspringen.

Allein sie bedienen sich ganz verschiedener Mittel zu ihrer Nachahmung; und aus der Verschiedenheit dieser Mittel müssen die besondern Regeln für eine jede hergeleitet werden.

Die *Malerei* braucht Figuren und Farben in dem *Raume*.

Die *Dichtkunst* artikuliert Töne in der *Zeit*.

Jener Zeichen sind *natürlich*. Dieser ihre sind *willkürlich*.<sup>186</sup>

Kierkegaard faßte kurz zusammen: »Sproget har i Tiden sit Element, alle øvrige Medier har Rummet til Element.«<sup>187</sup> Betrachtet man z.B. Johann Heinrich Füsslis schauerromantisches Gemälde *Inkubus* (1781),<sup>188</sup> so sieht man eine Augenblicksaufnahme mit einer Schlafenden und zwei Erscheinungen, dem Inkubus und einem Geisterschimmel, denen schon durch ihr faktisches ›Gemalt-Sein‹ im Augenblick der Darstellung die gleiche ›Realität‹ zukommt. Lediglich die Verteilung des Lichtes vermag eine schwache Doppelstruktur, d.h. die Zugehörigkeit verschiedener Bildteile zu verschiedenen Codes, anzudeuten. »Kun Musikkens foregaaer ogsaa i Tiden«, fuhr Kierkegaard nach dem letzten Zitat fort. Gibt es demnach also wenigstens das Phantastische in der Musik, z.B. in Beethovens *Klaviertrio D-Dur, op. 70, Nr. 1*, dem sog. ›Geistertrio‹? Oder in Berlioz' *Symphonie fantastique* von 1830? Angesichts der semiotischen Struktur von Musik, deren ›Sprache‹ zwar syntagmatische Beziehungen, aber kaum eine semantische Dimension

186 Gotthold Ephraim LESSING, »Aus dem Nachlaß: Laokoon-Manuskripte«, in: Ders., *Werke*; 6: *Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften*, bearb. v. Albert v. SCHIRN-DING, München 1974, 564.

187 Søren KIERKEGAARD, *Enten-Eller*, Teil 1 (*Søren Kierkegaards Samlede Værker*; 1), 2. Ausg. Kbh 1920, 58.

188 Giuliano BRIGANTI, *Phantastische Malerei im 19. Jahrhundert* (Galerie der klassischen Moderne – Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts), München 1988, Tafel 1.

kennt, wenn man von Vokal- und Programmusik absieht<sup>189</sup> (was ›be-  
deutet‹ Bachs *Toccatà und Fuge »dorisch«*, BWV 538?), erscheint es  
auch hier kaum sinnvoll, in diesem Zusammenhang das Phantastische  
als Analysekategorie einzusetzen.

Nun spricht man aber trotz dieser grundlegenden Einwände in  
zahlreichen Forschungsbeiträgen vom Phantastischen in der Malerei,  
Architektur, Musik etc.<sup>190</sup> Doch bei näherer Betrachtung zeigt sich im-  
mer wieder, daß das ›Phantastische‹ hier wirkungsästhetisch oder rein  
semantisch (z.B. als Darstellung des Übernatürlichen) begründet wird –  
eine Definitionstradition, die der Literaturwissenschaft, wie man sehen  
konnte, bereits seit über zwanzig Jahren als ungeeignet gilt. In bezug  
auf die Musik schreiben z.B. Gabriele und Norbert Brandstetter, daß  
die Wirkung des Phantastischen stark von einer Klangrealisation ab-  
hängen kann<sup>191</sup> – das entspricht wohl der Abhängigkeit der Wirkung  
des phantastischen Textes von der Art des Vorlesens. Keine Frage:  
Wenn hier und an anderer Stelle vom Phantastischen gesprochen wird,  
so ist dies kein definitorischer, wissenschaftlicher Terminus, sondern es  
wird rekuriert auf ein ›Erleben‹, auf einen bei den Hörenden/Zu-  
schauenden verorteten »Eindruck des Phantastischen«<sup>192</sup>. Seeßlen/

---

189 HEGEL bemerkte in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik I*: »Die Musik z.B., wel-  
che es sich nur mit der ganz unbestimmten Bewegung des geistigen Innern, mit dem Tö-  
nen gleichsam der gedankenlosen Empfindung zu tun macht, hat wenigen oder gar kei-  
nen geistigen Stoff im Bewußtsein vonnöten.« (47) Zu der Semiotik der Musik s. Eco  
(1988), 106ff; Ders., *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*, 2. Aufl.  
Leipzig 1990, 20. LOTMAN sieht den Unterschied zu den anderen semiotischen Systemen  
nicht im Fehlen einer Bedeutung, sondern in einem anderen Relationscharakter der Be-  
deutungen (62ff), weil in der Musik »Bedeutung durch Korrelation einer Reihe von Ele-  
menten (oder Elementenketten) innerhalb der gleichen Struktur entsteht« und man da-  
her von einer »multiplen internen Umkodierung« sprechen kann, während in einem  
künstlerischen Text die Bedeutung durch »externe Umkodierung« entsteht, also durch  
die Herstellung der »Äquivalenz zwischen zwei Strukturketten verschiedener Art und ih-  
ren einzelnen Elementen«. (62, vgl. auch 79)

190 S. die Titel im Literaturverzeichnis.

191 Gabriele u. Norbert BRANDSTETTER, »Phantastik in der Musik«, in: *Phantastik in Li-  
teratur und Kunst*, 523.

192 Rolf Günter RENNER, »An den Rändern der Bilder und der Texte. Zur Beziehung  
zwischen phantastischem Text und phantastischem Bild«, in: *Text und Bild, Bild und  
Text. DFG-Symposium 1988*, hrsg. v. Wolfgang HARMS, Stuttgart 1990, 435. [H.: S.M.S. ]  
Der Beitrag von RENNER ist allerdings noch der seriöseste zum ›Phantastischen‹ in der  
Kunst, das er zurückführt auf eine »Wahrnehmungsperspektive, die Brüche aufweist«  
(430). Den »Eindruck des Phantastischen« führt er bei MAGRITTE zurück auf »eine un-  
endliche Verschlingung von Wahrnehmungsbewußtsein und Abbildung« (435) – hier

Weil z.B. sprechen in ihrem Buch *Kino des Phantastischen* vom »Klima des Phantastischen, das durch Bedrohlichkeit und die Unerklärbarkeit der Erscheinungen charakterisiert ist«. <sup>193</sup> Durch den Untertitel setzen sie ›Phantastischen Film‹ – semantisch und wirkungsästhetisch zugleich – mit ›Horrorfilm‹ gleich. Bezeichnet das Phantastische eine bestimmte emotive Wirkung auf die Lesenden, dann ist der Film wahrscheinlich wirklich das erfolgreichste Medium für die emotive Illusionierung, und so kann Hienger behaupten, daß das Kino seit *Caligari* und *Nosferatu* die besten (=wirkungsvollsten) phantastischen Geschichten erzähle. <sup>194</sup> Auch in ihrer Bestimmung der ›phantastischen Malerei‹ haben Krichbaum/Zondergeld das Entstehen des Phantastischen in den Schauenden verortet, nämlich »in der Konfrontation der Realitätsvorstellung des Betrachters mit dem Bild, das dieser Vorstellung widerspricht«. <sup>195</sup>

Phantastik wird hier zur »anthropologischen Konstante« <sup>196</sup>, wie Wörtche Holländers Phantastikbegriff in der Malerei charakterisierte. Wünschs Vermutung, bei dem Phantastischen in anderen Kunstarten würde es sich wohl um einen anderen Begriff handeln, ist zustimmen. <sup>197</sup> Durchweg wird das Phantastische nicht als struktureller Begriff verstanden, sondern rein paradigmatisch bestimmt. Dadurch unterliegt der Begriff jedoch einer Ausweitung, die mit einem erschreckenden Verlust an Analyseschärfe einhergeht: In den Bildbänden der ›Phantastischen Kunst‹ finden sich z.B. Gemälde von Bosch, Mandyn, Arcimboldo, Goya, Caspar David Friedrich, Turner, Moreau, Henri Rousseau, Dalí, Hundertwasser <sup>198</sup>, als Beispiel phantastischer Architektur nennen Krichbaum/Zondergeld Jørn Utzons Opernhaus in Sidney (1956). <sup>199</sup> Gleichzeitig wird das Phantastische überzeitlich – im Mittel-

---

zeichnen sich Ansätze einer Definition des Phantastischen in der Kunst ab, die Paradigmatik und Semantik hinter sich läßt.

193 Georg SEESSLEN/Claudius WEIL, *Kino des Phantastischen. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms* (Grundlagen des populären Films; 2), Reinbek 1979, 9.

194 Jörg HIENGER, »Genre und Medium. Zur Phantastik in der Unterhaltungsliteratur und im Erzählkino«, in: *Phantastik in Literatur und Film*, hrsg. v. Wolfram BUDEKE u. d. d. m., Ffm/Bern 1987, 29.

195 Jörg KRICHBAUM/Rein A. ZONDERGELD, *DuMont's kleines Lexikon der phantastischen Malerei*, Köln 1977, 14.

196 WÖRTCHE, 33.

197 WÜNSCH, 16.

198 Alles Beispiele aus: David LARKIN (Hrsg.), *Fantastic Art*, New York 1973.

199 KRICHBAUM/ZONDERGELD, 264.

alter ist es bei einem solchen Verständnis ebenso zu Hause wie im 20. Jahrhundert.

Man sollte angesichts dieser Sachlage eine klare Trennlinie zwischen dem Phantastischen in anderen Künsten und dem Phantastischen in der epischen Literatur ziehen. An dem Versuch, das Phantastische in einem anderen akustisch-semiotischen System, der Musik, zu bestimmen, wird aber deutlich, daß eine Phantastikdefinition, die sich auf die rein syntagmatische Komponente des fraglichen semiotischen Systems bezieht, unvollständig ist. Sie bedarf in jedem Fall der semantischen (signifikatorischen) Ergänzung, supplementär kann auch noch die paradigmatische (wirkungsästhetische) hinzutreten. Anderenfalls wird das Phantastische allein auf eine Doppelstruktur reduziert – jede zweistimmige Invention, jede Erzählung über Liebe und Haß wäre damit phantastisch. Eine Definition des Phantastischen muß daher diese evtl. hierarchisierende Verschränkung der syntagmatischen mit der semantischen Komponente miteinfassen.

### 2.5.2 Versuch einer Bestimmung des Phantastischen

Syntagmatische und semantische Dimension lassen sich in der geforderten Weise miteinander verschränken, wenn man das Phantastische als sprachliche Äußerung in einem sprachlichen Raum versteht, nämlich in der Schnittmenge folgender dreier Diskurse:

1) kultureller Diskurs, bestimmt als die Gesamtheit der intersubjektiven Diskurse, in denen sich ein Text bewegt, also philosophisch-theologische Paradigmen, soziale Phänomene, Kollektivbewußtsein, literarische Konventionen (nicht nur semantische Felder, sondern auch formale Phänomene), sprachliche Konventionen, Referenzfähigkeit von Texten etc. Aus heuristischen Gründen folgt die historische Bestimmung dieses Diskurses und der folgenden in extenso erst in Kap. 3. Aber bereits hier ist festzuhalten, daß dieser kulturelle Diskurs als Voraussetzung für die Phylo- und Ontogenese des Phantastischen wie auch für dessen Rezeption einen binären Code des kosmologisch Möglich-Unmöglichen enthalten muß. Dies setzt den kulturellen Diskurs einer rationalistischen Aufklärung voraus, die die Kunst aus ihren sakralen Banden befreit hat. Aussagen wie »Das Phantastische in der



Literatur hat es immer gegeben«<sup>200</sup> sind daher in dieser Generalität unzutreffend.

2) Es ist also ein ästhetischer Diskurs notwendig, welcher der Kunst eine kosmologische Autonomie einräumt und dadurch die Grundlagen für eine Entbindung vom Mimesisgebot schafft, wie dies im neuzeitlichen europäischen Kontext ab dem 18. Jh. geschah.

3) Gleichzeitig setzt die Phantastik aber auf den realistischen Diskurs auf, denn nur eine mimetische, mitunter schon gesucht illusionistische Darstellungsweise vermag die Glaubwürdigkeit des Erzählten zu suggerieren. Dazu zählen auch die genauen Orts- und Zeitangaben wie in den skandinavischen Beispieltexten: »For nogle Aar siden« (*Pigen* – 3); »Under en resa genom grannskapet av Vingåker« (*Wargens dotter* – 274); die großbürgerliche Christiania-Familie in *Palmyra*, wo ein Studium an der Kopenhagener Hochschule durch eine Bildungsreise in den Orient ergänzt wird. Der realistische Diskurs und die Phantastik verhalten sich notwendig symbiotisch zueinander, wobei die Phantastik den realistischen Diskurs phylogenetisch und ontogenetisch bereits voraussetzt.<sup>201</sup>

Damit sind die diskursiven Mindestbedingungen für eine Definition des Phantastischen formuliert, das zunächst bestimmt werden kann als das Aufeinandertreffen zweier codifizierender Systeme, Strukturen in der Ecoschen Definition: »*Eine Struktur ist ein Modell, das nach Vereinfachungsoperationen konstruiert ist, die es ermöglichen, verschiedene Phänomene von einem einzigen Gesichtspunkt aus zu vereinheitlichen.*«<sup>202</sup> Der einzige Gesichtspunkt für die phantastische Doppelstruktur ist der diskursiv bestimmte binäre Code des kosmologisch Möglich-Unmöglichen. Es liegt in der Natur der Sache, daß die zweite Struktur, die zunächst nur negativ bestimmt ist (als Un-Mögliches, als Störung), für sich betrachtet mehr angedeutet denn ausgeführt ist oder zumindest keine ausgeprägten Innenrelationen erhalten muß. Sie ent-

200 DISTELMAIER-HAAS, 4.

201 DAHLS Begriff der »Reziprozität zwischen ›phantastischem Erzählen‹ und ›Realismus‹« (18) ignoriert hingegen diese historische Abhängigkeit, die in Kap. 3 dargestellt werden soll.

202 Eco (1988), 63. Man beachte, daß der Begriff Struktur bei Eco keinen ontologischen Charakter hat, sondern eher einen quantenmechanischen: Sie verändert sich durch die Beschreibung. (132, 437) ›Struktur‹ ist für Eco »bloß eine regulative Hypothese« (132).

steht durch den Kontrast, ex negativo. Es reicht sogar, wie man sah, daß diese Struktur weitgehend aus Leerstellen besteht.<sup>203</sup>

Anschließen muß sich die Frage nach den Indikatoren, welche die Perspektivierung der zwei Strukturen und ihrer Beziehungen zueinander erlauben. Zumeist suchte man sie bisher ausschließlich auf der Figurenebene des Textes. So forderte Todorov, daß eine – allerdings nicht gattungskonstituierende – Bedingung für die Phantastik sei, daß die Unschlüssigkeit der realen Lesenden zugleich von einer handelnden Person empfunden werden sollte.<sup>204</sup> Wünsch explizierte:

Gefordert werden kann [. . .] nur, daß *irgendeine Figur* der dargestellten Welt zu *irgendeinem Zeitpunkt* in der erzählten Geschichte das Phänomen nicht als nicht-real setzt, d.h. zumindest seine Möglichkeit ernstlich erwägt, wobei diese Figur offenkundig die Bedingung erfüllen muß, vom Text als *zurechnungsfähig* klassifiziert zu werden [. . .].<sup>205</sup>

Die Indikatoren werden also in Äußerungen, Überlegungen, Reaktionen der Figuren oder des Erzählers geortet, welche eine zweite kosmologische Struktur erkennen lassen. Es ist jedoch nicht einzusehen, warum die Indikatoren auf diese Ebene beschränkt bleiben müssen (in Links bekanntem Schema E3 und E4)<sup>206</sup>. Denn eine Codierung anhand spezifischer Indikatoren ist genauso auf der Ebene E2 möglich wie auf E3 und E4 – ein Punkt, den Rabkin als erster explizit ausformulierte,

203 Zu diesem sog. »zéro-problème«, der Möglichkeit der bedeutungstragenden Funktion einer Leerstelle, s. LOTMAN, 83.

204 TODOROV (1972), 33.

205 WÜNSCH, 44.

206 Die Instanzen der Autor- und Leserseite nach Hannelore LINK, *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme* (Urban Taschenbücher; 250, Reihe 80), 2. Aufl. Stuttgart et al. 1980, 25:

Autor		Leser	
realer Autor	A1 (empirische historische Person)	L1 realer Leser	E1 textexterne Ebene
abstrakter Autor = impliziter Autor	A2 (abstrakte Instanz = theoretisches Konstrukt)	L2 abstrakter Leser = impliziter Leser	textinterne Ebenen: E2 abstrakte Kommunikations- situation (normativ)
fiktiver Autor (Erzähler, Sprecher, expliziter Autor)	A3 (fiktive Gestalt = Figur im Text)	L3 fiktiver Leser, expliziter Leser	E3 fiktive Kommunikations- situation
u.a. viele kommunikative Situationen innerhalb der dargestellten Welt (Gespräche, Anreden usw.) – dazu alle anderen Ereignisse der »Fabel«			E4 »Welt im Text«

selbst wenn er ihn nicht konsequent weiter verfolgte. Er unterschied nämlich »three classes of signals for the fantastic: signals of the characters (such as Alice's astonishment), signals of the narrator [. . .], signals of the implied author (such as narrative structures of Borges and Moorcock)«. <sup>207</sup> Die (häufig überbetonte) Codierung des kosmologischen Status der dargestellten ›Welt‹ als Gegengewicht zu den implizit-intendiert zweifelnden Lesenden, deren Pakt mit dem Text darin besteht, daß sie für die Dauer der Lektüre ihr ›normales‹ Realitätsverständnis suspendieren, äußert sich auf den verschiedenen Ebenen des Linkschen Kommunikationsmodelles folgendermaßen:

- E4: Codierung durch verbale und nonverbale Reaktionen der Textfiguren (z.B. Theobalds ›stumme Verwunderung‹ oder »*Hemsk han skådade upp – vad såg han?*«; *Wargens dotter*, 282 – H.: S.M.S.).
- E3: Codierung durch Erzählerkommentare. In der nächsten Zeile in *Wargens dotter* scheint der Erzähler selbst die Erscheinung zu garantieren: »Hög stod en *hamn* vid sångens kant.« (282 – H.: S.M.S.) Zu der Codierung auf den fiktiven Ebenen E4 und E3 zählen auch intertextuelle Verweise auf die Zuordnung der Erzählung zu einer als bekannt vorausgesetzten und bereits etablierten Textgruppe, zumeist der Phantastik selbst. Dies können die in Kap. 2.2 aufgeführten Untertitel oder andere terminologische Selbstcharakterisierungen sein, poetologische Einlassungen des Erzählers (*Wargens dotter* beginnt z.B. mit einem Monolog Richard Furumos über die ›spökscen‹, die er zum Besten geben will) oder Diskussionen zwischen Figuren, ob das Phantastische in der Literatur ästhetisch wertvoll sei u.ä.
- E2: Codierung durch Indikatoren auf der lexikalisch-semantischen Ebene mit ihren Selektionsbeschränkungen. Denn das Phantastische setzt einen Diskurs der literarischen Sprache voraus, die wiederum – innerhalb des historischen kulturellen Diskurses – bestimmte semantische Inkompatibilitäten aufweisen kann, d.h. Unverträglichkeiten der Zuordnung von bestimmten Lexemen vor dem Hintergrund der Konventionalität der Sprache, und das heißt hier auch: des Erwartungshorizontes der Lesenden. Zwei Beispiele für diese notwendige diskursive Erweiterung der Indikatorenmöglichkeiten (und des Linkschen Schemas) seien genannt: In Franz Kafkas *Die Verwandlung* (1915) vermißt Wunsch z.B. den »*Klassifikator der Realitätsinkompatibilität*« (36).

---

207 RABKIN (1977), 24.

Nun wird zwar schon auf der Figurenebene ein solcher Klassifikator gegeben,<sup>208</sup> aber hiervon soll im Augenblick abgesehen werden. Über die Hauptfigur werden in der *Verwandlung* u.a. die folgenden beiden Aussagen getroffen: 1) ›Gregor Samsa ist ein Handlungsreisender in Sachen Tuchwaren‹; 2) ›Gregor Samsa ist ein ungeheures Ungeziefer‹. Die paradoxe Schlußfolgerung wäre, verneint man alle Übersetzungsmöglichkeiten wie z.B. Allegorisierung und faßt man den Text nicht als phantastisch auf: ›Ein Handlungsreisender kann ein ungeheures Ungeziefer sein‹ – eine Aussage, die im Konflikt steht zur Referentialität der Sprache, die einen realistischen Diskurs evoziert und ansonsten im Text nicht zur Disposition steht. Ähnlich die Situation in E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Die Räuber* (1821). Hier trifft man auf die Aussagen: 1) ›Die Räuber von Schiller sind ein Stück Fiktion‹; 2) ›Die Räuber finden tatsächlich statt‹, also: Fiktion = Wirklichkeit. Deutlich wird aber auch gerade an diesem letzten Beispiel, daß die Indikatoren auf der Ebene E2 fest im diskursiven Gebrauch von (literarischer) Sprache verankert sind, also abhängig sind von historischen Auffassungen über das Verhältnis von Literatur zur ›Wirklichkeit‹.

Wie läßt sich nun die Interaktion der beiden Codesysteme und das Ergebnis ihrer Interaktion genauer beschreiben? Wie können das Mögliche und Unmögliche überhaupt nebeneinander existieren und wahrgenommen werden?

Almqvist hatte *Amorina* als ›poetische Fuge‹ annonciert (s. Kap. 2.2), als Dialog mehrerer selbständig bleibender Stimmen – eine Metaphorik, die auch Michail Bachtin für seine Bestimmung des Wesens der Polyphonie heranzog, wie er sie in den *Problemen der Poetik Dostoevskijs* entwickelte<sup>209</sup>. Hier schilderte er zwei ›Typen künstlerischen Denkens‹:

---

208 Die Verwandlung wird ja mit blanker Verwunderung ob ihrer Unmöglichkeit im Text markiert: »[...] D]a hörte er schon den Prokuristen ein lautes ›Oh!‹ ausstoßen [...], und nun sah er ihn auch, wie er, der der Nächste an der Türe war, die Hand gegen den offenen Mund drückte und langsam zurückwich [...]. Die Mutter [...] sah zuerst mit gefalteten Händen den Vater an, ging dann zwei Schritte zu Gregor hin und fiel inmitten ihrer rings um sich herum sich ausbreitenden Röcke nieder, das Gesicht ganz unauffindbar zu ihrer Brust gesenkt.« (Franz KAFKA, »Die Verwandlung«, in: Ders., *Sämtliche Erzählungen*, hrsg. v. Paul RAABE, Ffm 1970, 66.)

209 Michail BACHTIN, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, übers. v. Adelheid Schramm, Ffm/Berlin/Wien 1985.

## Monologisch/Homophon:

»[. . .] Eine Vielzahl von Charakteren und Schicksalen [wird] in einer einheitlichen, objektiven Welt im Lichte eines einheitlichen Autorenbewußtseins entfaltet.« (10)

»einheitlicher Horizont des Autors, des Regisseurs und des Zuschauers« (22)

## Dialogisch/Polyphon:

»[. . .] Eine Vielfalt gleichberechtigter Bewußtseine [auf Seite 41 auch bestimmt als »Ansichten von der Welt«; S.M.S.] mit ihren Welten wird in der Einheit eines Ereignisses miteinander verbunden, ohne daß sie ineinander aufgehen.« (10, H.: M. B.)

Das Wort des Helden erklingt neben dem Autorenwort. (11)

In Dostojewskijs Werken sieht Bachtin diese Polyphonie das erste Mal konsequent durchgeführt, selbst wenn er einräumen muß, daß fast alle seine Romane nur »ein *konventionell-literarisches* und *bedingt-monologisches* Ende« haben. (48) Dostojewskij ist für Bachtin der Vollender einer langen Entwicklungsreihe der »dialogischen Linie« (303), in die er den sokratischen Dialog, die mennipäische Satire, die Mysterienspiele, Dante, Shakespeare, Cervantes, Grimmelshausen, Voltaire, Diderot, Rabelais, Balzac und Hugo einreihet (37, 41, 201). Die Überwindung der »monologische[n], einheitliche[n] Welt des Autorenbewußtseins« (51) und den endgültigen Durchbruch der polyphonen Tradition gerade im Werk Dostojewskijs begründet er hauptsächlich mit dem Eintritt Rußlands in die kapitalistische Epoche mit all ihrer »objektive[n] Komplexität, Widersprüchlichkeit und Vielstimmigkeit« (37).

Auch vor dem Hintergrund, daß z.B. Dostojewskijs Roman *Der Doppelgänger* (1846) der phantastischen Literatur zugerechnet wird<sup>210</sup>, bietet es sich an, Bachtins anschauliche Metaphorik auf das Phantastische zu übertragen, um dessen interne Interaktion zu beschreiben. Das Phantastische läßt sich dann beschreiben als Dialog zweier oben beschriebener Codesysteme. Die phantastische Erzählung läßt sich gewissermaßen als Übergangstyp zum polyphonen Roman der Moderne einordnen, strukturell geprägt von einer dialogischen Duophonie.

Durch die Aufnahme eines Dialogs entsteht immer etwas Emergentes (nämlich der Dialog selbst), das sich nicht aus den einzelnen Elementen ableiten läßt, die zueinander in Beziehung treten. Dies hat in bezug auf die Phantastik mehrere Konsequenzen:

210 Joachim METZNER, »Die Vieldeutigkeit der Wiederkehr. Literaturpsychologische Überlegungen zur Phantastik«, in: *Phantastik in Literatur und Kunst*, 100.

1) Die beiden Codesysteme/Strukturen unterliegen einer Verzeitlichung. Dies bedingt:

a) Sie werden dynamisiert und äußern sich als ›stories‹. Da sie dem binären Code des Möglich-Unmöglichen verpflichtet sind, schließt die dem Möglichen zugeordnete story zwar die andere aus, ist aber in und während der Erzählung mit ihr vereint, da beide in einen Dialog miteinander eintreten. Bachtin zitiert in diesem Zusammenhang L. P. Grossmann, der im Zusammenhang mit Dostojewskijs musikalischem Kompositionsprinzip von dem »Zusammentreffen zweier oder mehrerer Erzählungen« gesprochen hat. (49) (Erinnert sei auch an Brooke-Roses Nachweis von »the existence of two mutually exclusive *fabulas* (stories) in one *sjužet*« (228).)

b) Der Prozeß ist irreversibel, daher die bereits diskutierte »akzentuierte Zeitlichkeit« des Phantastischen und seine Affinität zum Epischen.<sup>211</sup> Wird der Prozeß als reversibel dargestellt, gelingt es z.B. dem Detektiv, das Rätsel zu lösen, wie das Opfer zu Tode kam, das in einem von innen verriegelten Raum aufgefunden wurde, ist der Text nicht mehr phantastisch.

c) Gleichzeitig aber erschöpft sich die Zeitlichkeit in der Irreversibilität. Denn ist die Doppelstruktur und die ihr inhärente binäre Opposition erst einmal etabliert, wird die Spannung statisch. Um im Bild zu bleiben: Der Dialog droht zu einem wechselseitigen Monolog zu werden. Deshalb gibt es wenige phantastische Romane, und diese (z.B. Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels*, 1815) demonstrieren vorzüglich das Problem, über mehrere hundert Seiten die Spannung des Phantastischen aufrechtzuerhalten. Das Phantastische eignet sich strukturell offensichtlich eher für Erzählungen.

2) Die Emergenz äußert sich in einer neuen Entität, die erst recht eigentlich das Phantastische eines Textes kennzeichnet. Diese ist jedoch nicht struktural monophon wie beim Zaubermärchen. Wie ist sie dann zu beschreiben? In Tiecks *Blondem Eckbert* liest man z.B. folgende Charakteristika des phantastischen Zustandes:

Jetzt war es um das Bewußtsein, um die Sinne Eckberts geschehen; er konnte sich nicht aus dem Rätsel herausfinden, ob er jetzt träume oder ehemals von einem Weibe Berta geträumt habe; das Wunderbarste ver-

---

211 In dieser Zeitlichkeit ist (nach FREUND (1990), 10) auch sein Unterschied zum Grotesken begründet.

mischte sich mit dem Gewöhnlichsten, die Welt um ihn her war verzau-  
bert und er keines Gedankens, keiner Erinnerung mächtig.<sup>212</sup>

Die ›Welt‹ des Phantastischen muß Eckbert zunächst als »Rätsel« er-  
scheinen, da sie eine neue, eine emergente ist. Schøllhammer hat die  
phantastische Erzählung charakterisiert durch »afvisningen af de i for-  
tællingens figurative univers mulige isotopier«<sup>213</sup> und daraus gefolgert:  
»Vi kan derfor se det *fantastiske* som konjunktionen af to negativt  
kontrære termer: naturlig<sup>^</sup>overnaturlig«, also als ›dritte Ordnung‹ oder  
»en endnu ikke begribelig diskurs«<sup>214</sup>. Tatsächlich sind dem blonden  
Eckbert ja *beide* Diskurse durchaus bekannt, auch der ›Märchen-Di-  
skurs‹. Der unbarmherzige Vater, der in *Wargens dotter* heimgesucht  
wird, kennt ebenso zweifellos den folkloristischen Diskurs über Ge-  
spenster. In beiden Fällen ist es jene ›dritte Ordnung‹, jene neue emer-  
gente Entität, die erst durch den Dialog zustande kommt und das  
Grauen erregt. Bei den Figuren führt dies natürlich zu existentieller  
Verunsicherung: Eckbert ist »keines Gedankens«, vor allem aber »kei-  
ner Erinnerung« mehr mächtig; Anton Falster aus *Palmyra* »ved ikke  
ret, hvad Tid det er – jeg ved ikke ret, hvem jeg er; – jeg er ikke altid  
her, hvor jeg synes at være«. (9)

»Das Wunderbarste vermischte sich mit dem Gewöhnlichsten«,  
schreibt Tieck. Sartre hat das Phantastische entsprechend als »unteil-  
bar« bestimmt, »es ist nicht oder erstreckt sich auf das ganze Univer-  
sum; es ist eine vollständige Welt«.<sup>215</sup> Wie läßt sich dann aber noch  
von dialogischer Duophonie sprechen? An dieser Stelle wird deutlich,  
wie zwei Phantastikverständnisse aufeinanderprallen: Das eine betont  
vor allem die Duophonie des Phantastischen (wie in der todorovschen  
Tradition), das andere die dialogisch entstandene emergente Entität  
des Phantastischen (wie bei Marzin, Wunsch u.a.). Jackson hat zur me-  
taphorischen Beschreibung des Phantastischen mit seinem scheinbaren  
Widerspruch zwischen Duophonie einerseits und emergenter Entität

212 Ludwig TIECK, »Der blonde Eckbert«, in: Ders., *Werke in einem Band*, hrsg. v. Peter PLETT, Hamburg 1967, 59.

213 SCHØLLHAMMER, 20.

214 Ibid., 21f.

215 Jean-Paul SARTRE, »Aminadab oder Das Phantastische als Sprache« (übers. v. Traugott König), in: Ders., *Der Mensch und die Dinge. Aufsätze zur Literatur 1938–1946*, hrsg. v. Lothar BAIER (*Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, hrsg. v. Traugott KÖNIG, *Schriften zur Literatur*, 1), Reinbek 1978, 94.

andererseits auf die rhetorische Figur des Oxymorons<sup>216</sup> zurückgegriffen, »a figure of speech which holds together contradictions and sustains them in an impossible unity, without progressing towards synthesis«<sup>217</sup>. Aber gibt es denn tatsächlich keine Entwicklung zu einer Synthese im phantastischen Dialog? Gerade die phantastische Literatur der Romantik hat im Zusammenhang mit dem Verlauf des phantastischen Dialoges gerne von einer Richtung, einem Hinaufsteigen gesprochen (was die unumstrittene Hierarchisierung der Stimmen widerspiegelt, denn erst durch das Hinzutreten der zweiten Stimme, d.h. durch die Differenzbildung, wird der Dialog ja phantastisch):

Hvor overnaturlige Ting den end fremstiller, skal den [=die ›Novelle‹, in diesem Zusammenhang als phantastische ›Novelle‹ zu verstehen], ved at knytte dem til det borgerlige Liv og den daglige Virkelighed, gjøre dem trolige, og indbilde os, at de ere sande.<sup>218</sup>

Sonst war es üblich, ja Regel, alles, was nur Märchen hieß, ins Morgenland zu verlegen und dabei die Märchen der Dschehezerade zum Muster zu nehmen. Die Sitten des Morgenlandes nur eben berührend, schuf man sich eine Welt, die haltlos in den Lüften schwebte und vor unsern Augen verschwamm. [. . .] Ich meine, daß die Basis der Himmelsleiter, auf der man hinaufsteigen will in höhere Regionen, befestigt sein müsse im Leben, so daß jeder nachzusteigen vermag.<sup>219</sup>

Dieses ›Hinaufsteigen‹ kann übrigens – hier irrt Jackson – durchaus noch mit dem Begriff des Oxymorons abgedeckt werden. Typisch ist das Oxymoron ja nicht nur für manieristische Stile, sondern auch für das Streben nach der (literarischen) Vereinigung von Antinomien. Gerber führt hierzu aus:

---

216 Nicht wenige phantastische Texte sind früher in der Forschung als ›Wirklichkeitsmärchen‹ bezeichnet worden (noch bei Ivy York MÖLLER-CHRISTENSEN, *Den danske eventyrtradition 1800–1870. Harmoni, splittelse og erkendelse* (Odense University Studies in Literature; 15), Odense 1988, 105ff), ein Terminus, der ebenfalls die oxymoronhafte Struktur der Texte unterstreicht. Der Begriff wurde von Richard BENZ in seinem Buch *Märchen-Dichtung der Romantik. Mit einer Vorgeschichte* (Gotha 1908, 142ff) geprägt. Ulrich STADLER hat jedoch zu Recht kritisch angemerkt, daß dieser Begriff a) zwei Begriffe aus unterschiedlichen formalen Ebenen kombiniert und b) nur deskriptiv ist, da die diachrone Struktur ignoriert wird (Brigitte FELDGES/Ders., *E. T. A. Hoffmann. Epoche – Werk – Wirkung* (Beck'sche Elementarbücher), München 1986, 75f).

217 JACKSON, 21.

218 HEIBERG, »Fortale«, in: *Noveller*, XI.

219 E. T. A. HOFFMANN, *Die Serapionsbrüder II* (*Gesammelte Werke in Einzelausgaben*; 5), 2. Aufl. Berlin (Ost) 1985, 111.



Das *Oxymoron* verbindet Worte, welche im Gegensatz zu einander stehen, deshalb aber auch *derselben Begriffssphäre* angehören. Man wird also nicht, wie bei dem Paradoxon, von dem Sinn zu einer Modifizierung des erwarteten Sinn-Abschlusses genötigt, sondern entweder zu einer Aufhebung, Negierung des einen Begriffes, als welcher er vor dem anderen nicht zu bestehen vermag, wie: »Das Billigste ist das Teuerste«, wo »das Billigste« durch den Sinn für »das Wertlose« erklärt wird; oder zu einer Vereinigung beider, welche dann von dem Widerspruch durchdrungen ist, wie (Schiller): Der Wanderer lauscht mit *wollustvollem Grausen*.<sup>220</sup>

Hierarchisierung, ›Aufhebung‹, eine neue Entität, die »von dem Widerspruch durchdrungen ist«: Dialektik deutet sich hier zur Bestimmung des Phantastischen an, die das Bild des Dialoges weiter zu spezifizieren vermag. Bachtin allerdings hat Dialektik und Dialogizität scharf voneinander geschieden. Er sah die Literatur der Romantik als durchgehend monophon an; ja, er nennt sogar direkt E. T. A. Hoffmann als Beispiel für einen romantischen Dichter mit »monologischem Gesichtskreis«<sup>221</sup>. Dem zugrunde liegt aber ein verkürztes Verständnis von Dialektik bei Bachtin. So schreibt er über die Romane Dostojewskijs:

Das letzte Glied der dialektischen Reihe wäre zwangsläufig die Synthese des Autors, die die vorangehenden Glieder als abstrakte und *völlig überwundene* aufhebt.

In Wirklichkeit aber ist es anders: [. . .] In jedem Roman stehen viele, dialektisch nicht aufgehobene Bewußtseine einander gegenüber, die nicht zur Einheit eines entstehenden Geistes *verschmelzen* [. . .].<sup>222</sup>

Die Synthese scheint für Bachtin eine Aufhebung im einfachen Sinne zu sein (»völlig überwundene«, »verschmelzen«)<sup>223</sup>, nur das letzte Stadium einer Triade, wohingegen eine dialektische Synthese doch gerade die These (und damit auch die Antithese) im dreifachen Sinne ›aufhebt‹, nämlich ›emporhebt‹, ›für ungültig erklärt‹ und zugleich ›aufbewahrt‹. Die Synthese ist immer etwas Vermitteltes, das Spuren der

220 Gustav GERBER, *Die Sprache als Kunst*; 1, 3. Aufl. Hildesheim 1961, 307.

221 BACHTIN (1985), 28. Schon an dieser Stelle könnte man einwenden, daß BACHTIN durchaus konzidiert, daß auch die meisten Werke DOSTOJEVSKIJS monologisch enden. BACHTINS Theorie des Polyphonen verdient es, gerade wegen ihrer Anschaulichkeit, von den Füßen auf den Kopf gestellt zu werden: Der ästhetische Paradigmenwechsel in der Romantik erlaubte eine polyphone Struktur; es waren nicht die kaum wahrnehmbaren Anfänge des Kapitalismus in Rußland.

222 Ibid., 32. [H.: S.M.S.]

223 Für die Überprüfung der deutschen Übersetzung an dieser Stelle möchte ich meiner Kollegin Julia ZERNACK danken.

vorhergehenden Zustände aufweist. In Hegels eigenen Worten: »daß also im Resultate wesentlich das erhalten ist, woraus es resultirt«<sup>224</sup>.

Die Beschreibung der phantastischen Entität als synthetisch im Hegelschen Sinne ermöglicht es somit, sowohl die Zeitlichkeit und Dynamik (die Synthese entsteht durch Bewegung) als auch die Duophonie (These und Antithese sind ›aufbewahrt‹), Entität (›aufgehoben‹) und Hierarchisierung (›emporgehoben‹) miteinander zu vereinen. Allerdings ist diese Dialektik kein »Gang der Sache selbst« wie bei Hegel und deshalb auch nicht teleologisch auf ein Absolutes ausgerichtet. Das Phantastische ist somit bestimmt durch einen Dialog zweier textueller Strukturen, deren Beziehung zueinander durch einen vom kulturellen Diskurs abhängigen Code des Möglich-Unmöglichen geregelt ist. Die Dialogizität des Phantastischen bedingt, daß durch die narrative Dynamik des Textes eine neue emergente Entität entsteht, die entweder oxymoronhafte Züge beibehält (in der sog. todorovschen Phantastik) oder aber stärker synthetische Züge annimmt, wobei das Telos dieser dialektischen Bewegung das Phantastische selbst ist. Das dialogische Phantastische ist also durch zwei polare Grundbewegungen gekennzeichnet, wie sie immer schon in der Forschungsdiskussion durchschienen: eine duophone und eine dialektische.

Kierkegaards Verwendung des Begriffes ›phantastisk‹, der an dieser Stelle exkursartig diskutiert werden soll, da er zu einer weiteren Bestimmung des phantastischen Raumes beitragen kann, hat bisher nicht das Interesse der Forschung erregt: Im *Terminologisk Ordbog* zu Kierkegaards Werk sucht man ihn vergebens. Tatsächlich verwendet Kierkegaard den Begriff ›phantastisch‹ zumeist in eher herkömmlicher Bedeutung (mit zeittypischer negativer Konnotation). Kategorialen Charakter erhält das Phantastische aber en passant in seiner *Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift til de filosofiske Smuler* (1846); Anklänge an die hier vorgenommene Begriffsausfüllung finden sich noch in *Sygdommen til Døden* (1849).

›Det Phantastiske‹ ist in der *Efterskrift* immer verbunden mit der Frage, wieweit medierende Dialektik gehen darf und was sie erklären kann. Kierkegaards imaginärer Diskussionspartner ist natürlich Hegel,

---

224 Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Wissenschaft der Logik, Teil 1 (Sämtliche Werke, hrsg. v. Hermann GLÜCKNER; 4), Stuttgart 1958, 51.*

dem er eine spekulative, rein ›quantitative‹ bzw. »ligefremde« Dialektik zum Vorwurf macht. Diese quantitative Dialektik, der alles als mediierbar gilt (was das Denken *und* das Sein betrifft), erzeugt nun das ›Phantastische‹: dort nämlich, wo diese quantitative Dialektik etwas qualitativ anderes erreichen soll:

Det er derfor en Overtro, naar man i Logiken vil mene, at der ved en fortsat quantitativ Bestemmen fremkommer en ny Qualitet [. . .].

Den ny Qualitet fremkommer med det Første, med Springet, med det Gaadefuldes Pludselighed.<sup>225</sup>

Ohne diesen Sprung gelangt man in den Bereich des Phantastischen, das von Kierkegaard polemisch beschrieben wird als »den ligefremde Dialektiks superlativeste Superlativ«<sup>226</sup>. Das Ergebnis dieser quantitativen Dialektik, die Mediation, muß dann »et phantastisk Paafund, forsaavidt den vil være høiere end den absolute Disjunktion«,<sup>227</sup> sein. Das Phantastische ist Kierkegaard also Eigenschaft und Ergebnis reinen Denkens (»det hele Phantastiske med den rene Tænken«<sup>228</sup>) und vermag daher auch nur als Hypothese im Bereich des reinen Denkens Anspruch auf temporäre Gültigkeit zu erheben: Es sei »en phantastisk Overeenskomst i Skyen, en ufrugtbar Omfavnelse«<sup>229</sup>, »en phantastisk Eenhed, som aldrig har existeret uden sub specie æterni«<sup>230</sup>.

Daß Kierkegaard ein solches ›Phantastisches‹ ablehnt, vermag nicht zu überraschen. Ausgangspunkt seines Denkens ist ja die Rückbesinnung auf das denkende Subjekt: »At den erkjendende Aand er en eksisterende, og at ethvert Menneske er et saadant for sig Eksisterende, kan jeg ikke ofte nok gjentage«.<sup>231</sup> Der vermöge seiner Existenz Denkende ist ein Mensch, »et slet og ret Menneske, ikke en phantastik  $\frac{3}{8}$  af en §«<sup>232</sup>, nicht ein »phantastisk Noget, som hverken tilhører Tiden

225 Søren KIERKEGAARD, *Begrebet Angest (Samlede Værker; 4)*, 2. Aufl. Kbh 1923, 334.

226 Søren KIERKEGAARD, *Papirer*, Bd. X/2, A 549, Kbh 1926, 397.

227 Søren KIERKEGAARD, *Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift til de filosofiske Smuler. Mimisk-pathetisk-dialektisk Sammenskrift, Eksistentielt Indlæg, af Johannes Climacus, udgivet af Søren Kierkegaard (Samlede Værker; 7)*, 2. Aufl. Kbh 1925, 409. Im folgenden zitiert als *Efterskrift*.

228 *Ibid.*, 316.

229 *Ibid.*, 185.

230 Søren KIERKEGAARD, *Sygdommen til Døden (Samlede Værker; 11)*, 2. Aufl. Kbh 1929, 147.

231 *Efterskrift*, 175.

232 *Ibid.*, 130.

eller Evigheden«<sup>233</sup>, kein »phantastisk subjektiv-objektiv Noget«<sup>234</sup>, kein »letsindigt-phantastisk«<sup>235</sup>, am Schreibtisch konstruiertes »Subjekt-Objekt«<sup>236</sup>, kein »phantastisk[e] Jeg-Jeg, hvilket vel den nyere Speculation har brugt [/...:] Jeg-Jeget er et matematisk Punkt, der slet ikke er til«<sup>237</sup>. Der Existierende kann logisch nie an zwei Stellen gleichzeitig sein (in Kierkegaards Terminologie: ein subjektiv-objektives Ich-Ich). Dies würde nämlich bedeuten, daß er das Ergebnis einer Mediation ist, und das ist schon allein deswegen unmöglich, weil eine solche immer abgeschlossen, fertig ist, während ein Existierender per definitionem immer im Werden begriffen ist. Das Existentielle verhält sich also konträr zum Phantastischen.

Selbstverständlich ist Kierkegaards Begriff des Phantastischen nicht kongruent mit dem hier herausgearbeiteten. Aber er vermag die Aufmerksamkeit darauf zu lenken, daß es sich bei dem Raum des Phantastischen um einen dialektisch entstandenen, spekulativen Raum handelt, der nur als Hypothese temporäre Gültigkeit beanspruchen kann. Kierkegaard muß diesen Raum aus philosophischen Gründen ablehnen. In der Phantastik jedoch kann dieser Raum nur ein ästhetisch-sprachlicher sein, da er erst durch die narrative Bewegung des Dialoges entsteht (insofern ist Jacksons Wahl einer rhetorischen Figur zur Kennzeichnung des phantastischen Raumes eine durchaus glückliche). Während sich die erste Struktur (z.B. als Gegenwartswirklichkeit) und die zweite (z.B. als okkultistisches System) referentiell lesen lassen, gilt dies zunächst nicht für die emergente phantastische – gerade deswegen waren Eckbert und Falster so orientierungslos. Ihr Grauen wie überhaupt das Grauen in der Gespenstergeschichte ist das Grauen angesichts eines vermeintlich leeren Raumes (*horror vacui*), der Ab-Wesenheit von Referenzsystemen, die sonst eine Deutbarkeit (=Reduktion) des Erfahrenen erlauben. Man befindet sich plötzlich außerhalb der Zeichensysteme, die sonst eine Strukturierung des Chaotisch-Bedrohlichen gewährleisten. Vermeintliche Gewißheit (man hatte ja im Zentrum des kulturellen Diskurses begonnen, im kleinbürgerlichen Norwegen, im vertrauten Kopenhagen) wird durch das Unbestimmte ersetzt,

---

233 Ibid., 167.

234 Ibid., 168.

235 Ibid., 178.

236 Ibid.

237 Ibid., 182.

das gesellschafts- und diskurszersetzend wirkt, da es Werte wie Sein, Wahrheit oder Sinn verschwimmen läßt.<sup>238</sup> Die in der Phantastik so auffallenden Leerstellen des Textes lassen sich jetzt als Signifikanten für diesen leeren Raum deuten.

Man könnte den Raum des Phantastischen als ›musikalisch‹ beschreiben, weil er sich einer denotativen Zuordnung entzieht und stattdessen seine eigene Autonomie betont. *Wargens dotter* deutet dies an, als der Alte seine Geschichte in Versen vorsingt und solchermaßen den epischen Verlauf mittels eines Rückgriffes auf die gemeinhin autoreflexivste Dichtart einerseits (Verskunst) und die semantisch entleerteste Kunst anderseits (Musik) ›darstellte‹. Der Kommentar des Erzählers Richard, den dieser in einer Fußnote niederlegt, erhält vor diesem Hintergrund eine gewisse Doppelbödigkeit:

Stilen har emellanåt sina omilda konsonantmöten och hårdheter nog, för att inom estetikens område skälligen kallas vargartad. *Men då formen dymladelst rädd nog avbildar innehållet, kan jag icke klandra den.*« (277 – H.: S.M.S.)

Ein solcher Raum des Phantastischen muß durch eine große Instabilität geprägt sein,<sup>239</sup> die ja auch in der Forschungsdiskussion immer wieder betont worden war. Denn da er außerhalb des (kulturellen) Diskurses angesiedelt ist, außerhalb des Sprachlichen, vermag er es nicht, eine eigene Struktur oder einen eigenen Diskurs auszubilden, sondern lediglich, seine Existenz negativ anzudeuten. Der phantastische Raum unterliegt daher in den allermeisten Fällen einer narrativen Semantisierung, wird also einem Code unterworfen, der einen Wiederanschluß an den kulturellen Diskurs garantiert und dadurch das Beunruhigende relativiert. In den drei skandinavischen Textbeispielen z.B. wird der Raum des Phantastischen semantisiert und dadurch zugleich intelligibel gemacht a) als Raum der Erfahrung einer romantischen Transzendenz oder aber als psychischer Raum eines Geisteskranken (*Palmyra*),

238 KIERKEGAARD führt in der *Efterskrift* aus, daß man, wie man auch Wahrheit und Sein verknüpft, aufpassen solle, »om ikke den vidende menneskelige Aand narres ud i det Ubestemte, phantastisk bliver noget Saadant, som intet *existerende* Menneske nogen-sinde har været eller kan være«. (174)

239 In der zitierten Fußnote in *Wargens dotter* heißt es: »Tonen på verserna och nyckel-harpans åtföljande musik återgiver jag icke. [. . .] Det passade till grottan och skalden, så-dan han var; ingendera kan jag hitföra, jag reciterar därför blott hans linjer.« (277) Der durch das Vortragen geöffnete Raum bestand nur, solange der Vortrag dauerte; die über-lieferten Verse vermögen diesen Raum nur unvollkommen anzudeuten.

b) als metaphysische Garantiesphäre einer ethisch-moralischen Gerechtigkeit oder aber wiederum als psychischer Raum eines Geisteskranken (*Wargens dotter*), c) als idealistischer Raum, in dem der cartesianische Leib-Seele-Dualismus eine ungeahnte Übersteigerung erfährt, oder aber als Science-Fiction-Raum (*Pigen fra Georgien*).

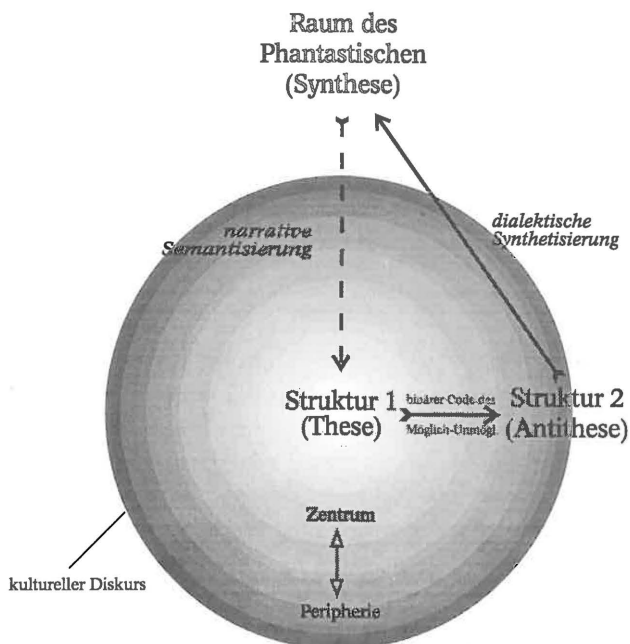


Abbildung: Graphische Darstellung des phantastischen Raumes

Als ›Phantastik‹ soll in der folgenden Untersuchung das Genre bezeichnet werden, in dem das Phantastische relevant im aufgezeigten Sinne ist. Hierbei handelt es sich um episch-prosaische Texte, da allein in diesen Texten syntagmatisch, semantisch und vor allen Dingen hinreichend das Phantastische entstehen kann. Eine allgemein-semiotische Entgrenzung der Phantastik als ›ästhetische Kategorie‹ o.ä. würde hingegen einen Verlust an Analyseschärfe bedingen.

Die Genrebestimmung geschieht in Anknüpfung an das historische<sup>240</sup> Genre der Phantastik (selbst wenn dies, wie in Skandinavien im literaturtheoretischen Diskurs der Zeit, nur als Differenz bzw. durch die Verschränkung bestehender Genres erkennbar war). Dieses sollte schon deswegen den Ausgangspunkt einer Untersuchung bilden, da man sonst die genretypische Intertextualität der Texte übersieht. Denn Genres sind kommunikativ-semiotisch bestimmt; sie sind objektive Gegebenheiten sowohl auf der Ebene der Produzierenden wie der Rezipierenden, da Texte Erwartungen entsprechen oder nicht.<sup>241</sup> Denn was für eine ›spökscen‹ ist *Wargens dotter*, was für eine ›Novelle‹ *Palmyra*, was für ein ›Eventyr‹ *Pigen fra Georgien*?

---

240 TODOROV unterscheidet zwei grundsätzliche Arten von Gattungen: historische (ergeben sich aus Beobachtungen) und systematische (ergeben sich deduktiv aus theoretischen Überlegungen) (1972, 16 – ähnlich in: TODOROV/DUCROT, 172–175).

241 S. HEMPFER, 56, 90ff.